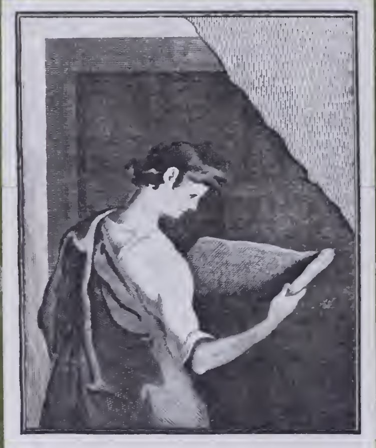
KUNSTGESCHICHTLICHE MONOGRAPHIEN XIII

JAN SANDERS VAN HEMESSEN



KARL W. HIERSEMANN LEIPZIG 1909





Kunstgeschichtliche Monographien
XIII

KUNSTGESCHICHTLICHE MONOGRAPHIEN

XIII

FELIX GRAEFE

JAN SANDERS VAN HEMESSEN

UND SEINE IDENTIFICATION MIT DEM BRAUNSCHWEIGER MONOGRAMMISTEN

EIN BEITRAG ZUR GESCHICHTE DER KUNST DER NIEDERLANDE IM XVI. JAHRHUNDERT

MIT 28 ABBILDUNGEN AUF 24 LICHTDRUCKTAFELN



LEIPZIG 1909 VERLAG VON KARL W. HIERSEMANN

Jan Sanders van Hemessen

UND SEINE IDENTIFICATION MIT DEM BRAUNSCWEIGER MONOGRAMMISTEN

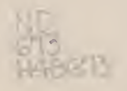
VON

FELIX GRAEFE

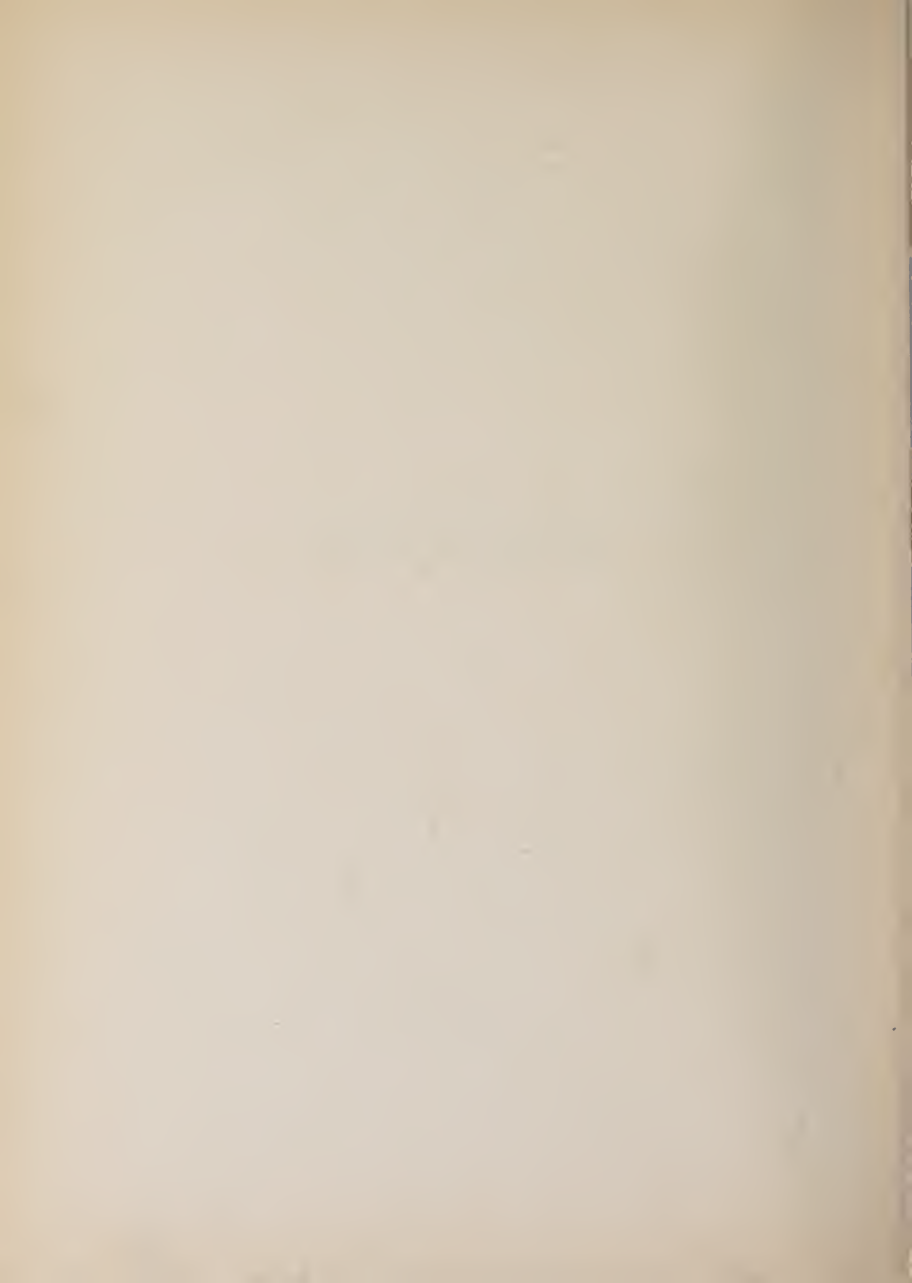
MIT 28 ABBILDUNGEN AUF 24 LICHTDRUCKTAFELN



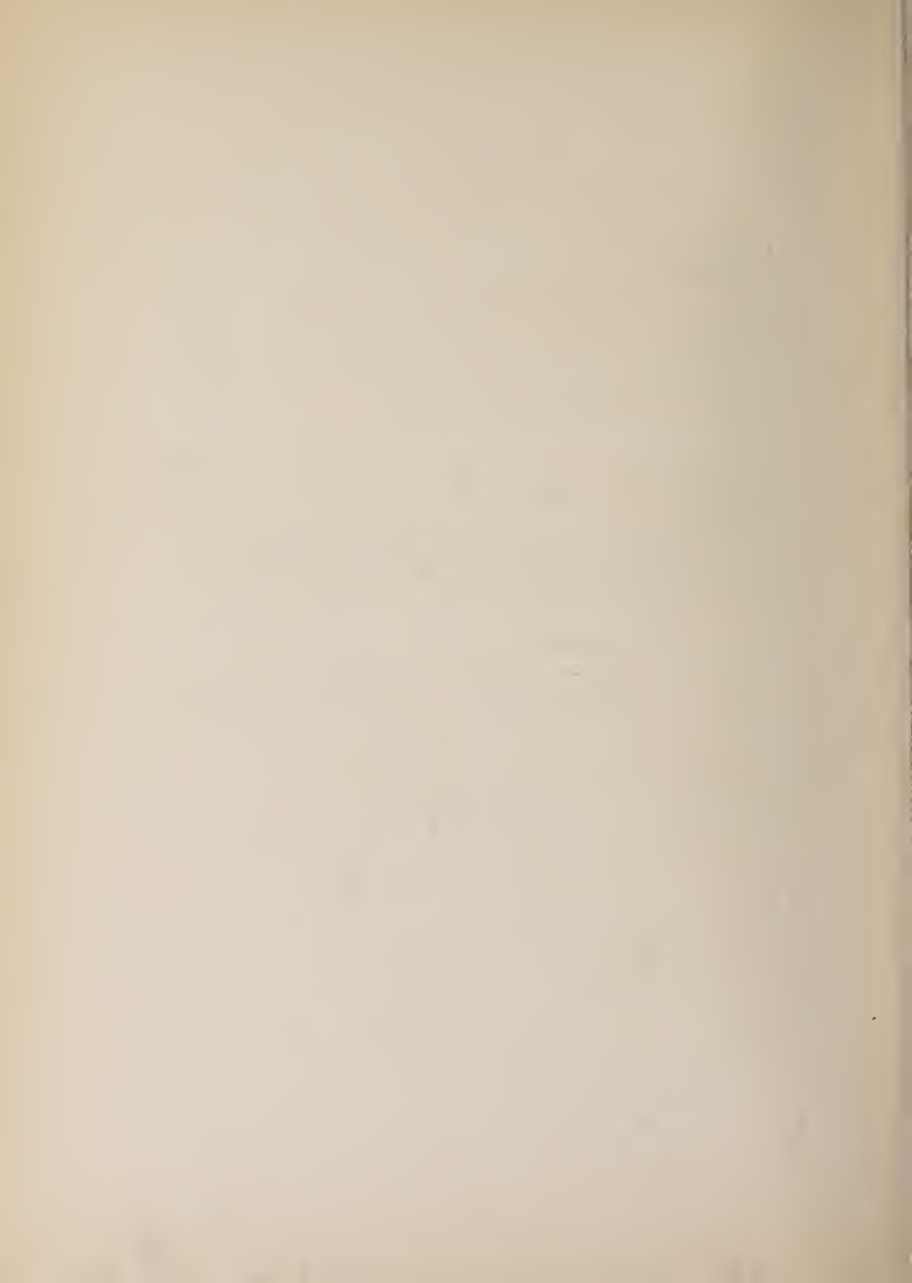
LEIPZIG 1909 VERLAG VON KARL W. HIERSEMANN



MEINER MUTTER UND DEM
ANDENKEN MEINES VATERS



INHALT



VORWORT

Die vorliegende Arbeit wurde von einer hohen philosophischen Fakultät der Universität Heidelberg als Doktor-Dissertation angenommen, und später zu dieser Monographie textlich und illustrativ erweitert.

Daß ich mich während meines Heidelberger Universitätsstudiums der steten Förderung durch meinen Lehrer, Herrn Geheimen Hofrat Henry Thode, erfreuen durfte, dessen wertvolle Empfehlungen mich auch auf Auslandsreisen begleiteten, verpflichtet mich aufs tiefste. Für alle verursachte Mühewaltung sei dem verehrten Lehrer mein unwandelbarer Dank an dieser Stelle ausgesprochen.

Tiefen Dank schulde ich ferner den Herren Dr.Dr. W. Valentiner, am Metropolitan-Museum zu New-York und E. Redslob am Suermondt-Museum zu Aachen für manchen Hinweis und freundliches Interesse an der Förderung dieser Studie, die bei einem mehrmonatlichen Aufenthalt im Haag ihre Anregung erhielt und auf späteren Reisen in Italien, Österreich und Frankreich ausgebaut wurde.

Die Zusammenstellung des Materials wurde mir durch weitgehende Unterstützung erleichtert. Es ist mir daher eine angenehme Pflicht, an dieser Stelle dem Direktor des Amsterdamer Rijksmuseums, Jonkheer P. W. F. Riemsdijk, für wertvolle Winke, sowie dem Direktor der Königlich-Belgischen Sammlungen, Herrn Henry Hymans in Brüssel, für gewährte Beihilfe verbindlichsten Dank auszusprechen. Auch der Herren Geheime Rat Bode in Berlin, Dr. Cornelis Hofstede de Groot im Haag, Direktor Dr. Somoff in Petersburg, Direktor Dr. Friedländer, Berlin, Direktor Dr. Woermann, Dresden und Dr. Eisemann in Kassel sowie Dr. Flechsing in Braunschweig sei dankbar gedacht.

Für die Erlaubnis, photographische Aufnahmen herstellen zu lassen, habe ich mich zu bedanken bei: Jonkheer B. W. F. Riemsdijk in Amsterdam, Herrn Direktor Somoff in Petersburg, Sr. Exzellenz dem Grafen Lanckaronsky in Wien, Herrn Direktor Prof. Dr. Hymans in Brüssel, Sr. Durchlaucht dem Fürsten Doria-Pamphily

in Rom, Herrn Dr. von Reber in München, Herrn Konsul Weber (†) in Hamburg, Herrn Direktor Dr. Friedländer in Berlin, Herrn Baron Victor de Stuers im Haag und ferner bei den Museumsverwaltungen in Köln a. Rh., Frankfurt a. M. (Historisches Museum), Gotha, München (Pinakothek), Nürnberg (Germanisches Museum), Modena, Nancy, Paris (Louvre). —

Weimar, im Herbst 1909.

LITERATUR-VERZEICHNIS

Bode: Studien zur Geschichte der holländischen Malerei. Braun schweig, Vieweg 1883.

van den Branden: Geschiedenis der Antwerp'schen Schilderschool. Antwerpen 1883.

Bulletin des Commissions royales d'art et d'archéologie. Paris 1868 (Pinchart).

Bulletin van der oudheidkundigen Bond. Amsterdam.

Conse et Bouchot: chefs d'œvre. Paris.

v. Frimmel: Kleine Galerie-Studien. Bamberg 1891.

Greve: De Bronnen van Carel van Mander. 's Gravenhage, Nijhoff, 1903.

Guiccardini: Descrittione di tutti paesi bassi. Anversa 1588.

Immerzeel: Leben und Werke der holländischen und flämischen Maler. 1843.

Jahrbuch der Königl. Preußischen Kunstsammlungen 1880—1907.

Jahrbuch der Kunstsammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses. (Besonders Band 19, 1898.)

Kramm: Leben und Werke der holländischen Maler. 1867.

Mander, Carel van: La vie des peintres de Carel van Mander. Herausgegeben u. übersetzt von H. Hymans. Paris, Roham 1884.

Mander, Carel van: Das Leben der niederländischen u. deutschen Maler des Carel van Mander. Herausgegeben und übersetzt von Floerke. München und Leipzig, Müller 1906.

Nagler: Neues allgemeines Künstlerlexikon. 2. Auflage. 1904—1907. Linz a. D., Marcis.

Oud-Holland mit Bulletin Nieuve Bydragen, Amsterdam 1883 bis Gegenwart.

Pinchart: Voyage artistique en France et en Suisse. Paris 1865.

Pinchart: Archives des sciences. Paris 1868.

Repertorium für Kunstwissenschaft, besonders Band 7 und 26.

Riegel: Beiträge zur Geschichte der holländischen Malerei. Berlin 1882.

Rooses, Max: Geschiedenis der Antwerp'schen Schilderschool. Hag, Nijhoff, 1879.

Sievers: Pieter Aertsen. Monographie IX. Leipzig. Hiersemann.
Siret: Dictionaire des peintres. Paris 1883.
van den Straelen, J. B.: Jarboek der vermaarde en Kunstrijke gilde van St. Lucas, binnen de Stad Antwerpen. 1855.
Waagen: Handbuch der Geschichte der Malerei. Stuttgart, Ebner & Seubert, 1862.
Wauters: La peinture flammande. Anvers 1883.
Woltmann u. Woermann: Geschichte der Malerei. 1878—1888. Leipzig, Seemann.
v. Wurzbach: Niederländer Künstler-Lexikon, 1905.

Aus der großen Anzahl der in Betracht kommenden Museen-Kataloge seien erwähnt: der Lebrunsche Galerie-Katalog, die von Hymans erwähnte „Specification des peintures trouvées à la maison mortuaire de feu messire Pierre Paul Rubens, chevalier 1640“, dann die Besprechung des Brügger Kataloges von 1903 im Repertorium 26, pag. 158ff. durch Friedländer. Der Cicerone von Berlin usw.

DIE REIHENFOLGE DER BESPROCHENEN BILDER

(Die Nummern wiederholen sich im Texte. — Die mit Stern versehenen Nummern sind in der Buchausgabe reproduziert.)

*1—5. Speisung in Braunschweig. Tafel I—V.
*6. Ecce homo in Amsterdam. Tafel VI.
*7. Ecce homo in Rom. Tafel VII.
8. Ecce homo in Augsburg.
*9. Kreuzesweg in Wien. (Akademie.) Tafel VIII.
10. Kreuzesweg in Rom (Doria).
*11. Kreuzesweg in Paris (Louvre). Tafel IX.
*12. Einzug in Stuttgart. Tafel X.
*13—14. Einzug in Weimar. Tafel XI und XII.
*15. Abraham in Paris. Tafel XIIIa.
*16. Friedländer. Fragment. Tafel XIIIb.
*17. Braunschweig: Juda und Thamar. Tafel XIV.
*18. Christus in Emmaus (Davis-Kollektion in London). Tafel XVa.
*19. Emmaus in Rom (Tapete). Vatikan. Tafel XVb.
20. Bordell in Berlin.
*21. Bordell in Frankfurt a. M. Tafel XVI.
22. Bordell in Brüssel.
*23. Bordell in Karlsruhe. Tafel XVII.
24—25. Berufung in Wien.
26. Berufung in München.
*27. Goldwägerin in Berlin. Tafel XVIII.
*28. Heilige Familie in München. Tafel XIXb.
*29. Heilige Familie in Köln. Tafel XIXa.
30. Maria mit Kind in Prag, Sammlung Hoschek.
31. Heilige Familie in Wiesbaden, Sammlung Wedewer.
32. Hieronimus in Wien.
33. Hieronimus in Genua.
34. Ecce homo in Schleißheim.
*35. Ecce homo in Linz. Tafel XXa.
*36. Hieronimus in St. Petersburg. Tafel XXb.

*37. Hieronimus in Salzburg. Tafel XXI.
38. Isaak in München.
*39. Tobias in Paris (Louvre). Tafel XXII.
*40. Die Steinoperation in Madrid (Prado). Tafel XXIII.
41. Gethsemane. (Kölner Kunsthandel.)
42. Tempel in Nancy.
*43. Isaak in Nürnberg. Tafel XXIV.

EINTEILUNG

EINLEITUNG

Für die Beurteilung der immer mehr das kunstgeschichtliche Interesse in Anspruch nehmenden Frage, in welcher Weise zu der Zeit des Romanismus in den Niederlanden die nationalen künstlerischen Ideale sich entwickelten, erscheint eine erneute eingehende Beschäftigung mit der Kunst des Braunschweiger Monogrammisten und des Jan Sanders van Hemessen von Wichtigkeit. Handelt es sich hier um ein und denselben Meister? Noch immer ist dies nicht entschieden.

Auf die künstlerische Persönlichkeit des Monogrammisten wurde zuerst durch Bode[1]) hingewiesen, der in einer Anzahl landschaftlich und sittenbildlich interessanter Tafeln die gleiche Hand erkannte, welche die „Speisung der Armen" in Braunschweig ausgeführt hat.

Dieselbe gestaltende Hand gewahrte dann Eisemann[2]) in den Hintergrundszenen auf großfigurigen Gemälden des Hemessen, in dessen Namen das Monogramm des Braunschweiger Bildes sich ohne Schwierigkeit aufzulösen schien, und so identifizierte er den Monogrammisten mit Sanders, der uns aus biographischen Notizen Karel van Manders und der Lucas-Regesten, ferner aus signierten Gemälden bekannt ist. Da das frühest datierte derselben die Tätigkeit des Meisters etwa in seinem 35. Lebensjahre zeigt, lag die Vermutung nahe, jene kleinfigurigen Bilder im wesentlichen seiner ersten, frühen Schaffenszeit zuzuweisen.

Ein vom Verfasser dieser Arbeit im holländischen Kunsthandel im Jahre 1904 erworbenes Bild, den „Zug Christi nach Jerusalem" darstellend, veranlaßte ihn, nach so manchen anderen, sich seinerseits mit der Frage zu beschäftigen. Es schien ihm, da es dem Inhalt nach dem einzigen von van Mander erwähnten Werke Hemessens entspricht und eine Verbindung der Elemente der Kunst des Monogrammisten und jener Hemessens aufweist, dazu angetan, neues Licht auf diese Frage zu werfen. Eine erneute Prüfung aller haupt-

[1]) Stud. zur Geschichte der holländischen Malerei. 1883. S. 9 u. 612.

[2]) Repert. f. Kunstw. 1884, VII, 207 ff.

sächlich in Betracht kommender Bilder schien geboten, und so wird im folgenden der Versuch gemacht, den Entwickelungsgang der Kunst Hemessens von den Anfängen bis zu den ersten datierten Werken und weiter von diesen bis zu den späten Schöpfungen des Meisters darzulegen.

I. NACHRICHTEN ÜBER HEMESSEN NACH QUELLEN U. BILDERSIGNATUREN

A. ÜBER SEIN LEBEN

Über die Person Jan Sanders erhalten wir durch den sonst so gesprächigen Biographen Karel van Mander[1]) nur folgende spärliche Notizen, die wir der frühen Ausgabe von 1617 entnehmen[2]):

„Tot Haarlem ist in Vroeghen tijdt oock ghewesst Jan van Hemsen, Borgher van aldae de welcke een maniere hadde meer treckende nae d'Antijksche, en meer afghescheyden van de moderne: Maeckte groote beelden, en was in sommighe deelen seer net en curios. Van hem is een stuck met veel staende Apostelen by Christus, gaende op nae Jerusalem, en is te Middelborg ten huyse van d'Her Cornelis Monincx, Constliefhebber."

Floerke übersetzt:

„Zu Haarlem lebte in früherer Zeit auch Jan van Hemessen, Bürger dieser Stadt, der eine mehr altertümliche und von der modernen verschiedene Manier hatte. Er malte große Figuren und war in manchen Dingen sehr fein und eigentümlich. Zu Middelburg, im Hause des Kunstfreundes, Herrn Cornelius Monincx, befindet sich ein Bild von ihm, das Christus auf dem Wege nach Jerusalem, begleitet von vielen Aposteln, darstellt."

Zu dieser Nachricht des Biographen der niederländer Künstler kommt eine von van den Branden[3]) zitierte Notiz aus den antwerpenern Kirchenbüchern, daß er aus dem nahe der Schelde gelegenen Dorfe Hemixem bei Antwerpen stamme, wodurch sein Beiname erklärt wird, indes Sanders als sein Familienname aufzufassen ist.

Das Jahr seiner Geburt ist uns ebensowenig wie sein Todesjahr überliefert, doch glauben wir es mit Bode gegen Ende des 15. Jahrhunderts ansetzen zu müssen, denn er wird bereits 1524

[1]) Ausgabe 1604 und 1617 und Hymans' Ausgabe 1885, Paris.

[2]) Floerkes Übersetzung I, 63.

[3]) In der „Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool" Antwerpen 1883, p. 98, nennt van den Branden Jan Sanders alias de Hemisheim van der Schelde bei Antwerpen.

Meister der Antwerpener Lucas-Gilde und 1548 als Haupt derselben erwähnt.

Was das Todesjahr betrifft, so reiht ihn Guiccardini[1]) in seinem 1567 erschienenen Werke über Belgien unter die Toten. Da wir durch Pincharts Forschungen jedoch wissen, daß Guiccardini's Buch bereits 1564 abschloß[2]), hätten wir Hemessens Todesjahr bereits vor 1564 anzusetzen. Doch weiter als 1556 dürfen wir nicht zurückgehen, da das letzte datierte Bild[3]) aus diesem Jahre stammt.

Wenn ein von Hymans in seiner van Mander-Edition[4]) erwähntes Bild im Brüsseler Kunsthandel 1884, eine Kupplerin darstellend, die Bezeichnung „Joanes de Hemessen me fecit 1575" trägt, so kann dem keine Bedeutung beigemessen werden, da an dritter Stelle wahrscheinlich fälschlich 7 statt 5 gelesen worden ist, wie sich z. B. Pinchart[5]) auch bei dem Nancyer Bilde irrte, indem er 1536, statt 1556 las. Auch bei dem Brüsseler „Verlorenen Sohn" waren diese beiden Zahlen strittig.

Über Hemessens Lehrer ist folgendes überliefert und erforscht worden: Pinchart[6]) erwähnt als solchen den bisher noch unbekannten Hendrik van Cleve, der vielleicht der Vater jenes Marten van Cleve ist, der das der Kunst Hemessens verwandte Bauerninterieur im Wiener Hofmuseum[7]) malte. Sicherlich stand er auch zu Meistern, wie Coecke van Alost und Hieronimus Cock, bei denen sich Bosch, Pieter Huys u. a. ausbildeten, in gewissem Schulververhältnis, jedoch haben wir hierüber keine Überlieferung. Welchen Einfluß Quentin Massys und seine Schule, Mabuse und Orley, auf unseren Meister hatten, wird bei der Besprechung seiner Werke uns noch weiter zu beschäftigen haben, desgleichen seine Beziehungen zu van Leyden und Bosch van Aken.

Hofstede de Groot wies mich in einer brieflichen Mitteilung

[1]) Belgium, dat is Nederlandt ofte Beschryvinge derselbigen Provinzien ende Steden. Amsterdam 1548—1566, p. 132.

[2]) Vgl. Siret, Dictionnaire des peintres. Paris 1886.

[3]) Museum zu Nancy: „Christus und die Wechsler im Tempel".

[4]) II, 354.

[5]) „Voyage artistique" in den Bullet. d. Commission royales, 1865.

[6]) Siret, Dictionnaire des peintres, 1883.

[7]) Hofmuseum No. 77.

auf die Beziehungen Hemessens zu dem Hofmaler Karls V., Jan Vermeyen, hin, dessen Oeuvre er zum ersten Male gelegentlich einer Besprechung von Wauters Brüsseler Katalog[1]) zusammengestellt hatte. Zu einem bestimmten Urteil hierüber bin ich bei der Seltenheit Vermeyenscher Tafeln nicht gelangt[2]).

Die verschiedentlich ausgesprochenen Hinweise aber auf die Möglichkeit eines Lehr- oder Schulverhältnisses zu Jan de Hollander, Anthonis von Montfoort und Pieter Huys lassen sich ebensowenig abschließend beurteilen, da wir über Leben und Werke der genannten Meister wenig unterrichtet sind.

Ansässig war Hemessen in Antwerpen. 1524 wurde er dort Meister der Lucas-Gilde[3]). Im selben Jahre nahm er einen Schüler, nämlich van de Kerkhoven an, von dem uns keine Bilder bekannt sind[4]). 1526 muß er schon als angesehener Maler gegolten haben, da er vom hohen Rat in Malines den Auftrag für ein „Jüngstes Gericht" im Ratssaal bekommt[5]).

Daß er in der Mitte der 20er Jahre verheiratet war, geht aus der Tatsache hervor, daß seine zweite Tochter um 1528 geboren sein muß[6]). Diese Tochter war eine am Hofe der Statthalterin Maria von Ungarn beliebte Porträt-Malerin, deren Selbstporträt sich in der Sammlung Somoff in St.-Petersburg befindet[7]).

[1]) Bulletin van der oudheidkondigen Bond.

[2]) 4 nach Kartons Vermeyens gewirkte Teppiche mit Darstellungen aus der Eroberung von Tunis durch Karl V. sind, wie mir Hymans freundlichst mitteilt, zurzeit (Juli 1907) in der Exposition de la Toison d'or zu Brügge ausgestellt. Sie stammen aus dem Besitz des Königs von Spanien. Die Kartons dazu befinden sich im Wiener Hofmuseum.

[3]) van den Branden, Geschiedenis, p. 98 ff.

[4]) Siret, Dictionnaire des peintres, 1886 Paris.

[5]) Siret, Dictionaire des peintres, 1883 Paris.

[6]) Hymans, van Mander, Paris 1885, I, 77 etc.

[7]) Herrn Direktor Somoff bin ich für Nachricht über das Bild und Überlassung der Photographie zu großem Dank verpflichtet.

Das Bild hat die Inschrift:

EGO CATARINA DE
HE · MESSEN ME
PINXI 1548
AETATIS
SVAE 20.

Durch Guiccardinis Forschungen[1]) sind wir über die Heirat der zweiten Tochter Hemessens, Katarina, mit Morien und beider Auswanderung nach Spanien, ihre nahen Beziehungen zum dortigen Hofe und des Ehepaares großes Talent unterrichtet, Nachrichten, die Vasari bestätigt. Guiccardini nennt auch den Namen von Hemessens Frau — Barbe de Fevre —, mit der er also 1526 bereits die Ehe eingegangen sein muß, was die Wurzbachsche Angabe[2]) des Jahres 1535 für Hemessens Verheiratung als irrtümlich erweist.

1537 wird ein Jorghe de Niccole als Schüler Hemessens erwähnt, 1539 kauft er ein erstes, 1541 ein zweites Haus in Antwerpen; 1548 ist er Haupt der Antwerpener Lucas-Gilde. Im selben Jahre wird er in den Regesten dieser Gilde zum letzten Male genannt.

Am 31. Dezember 1550 löste Hemessen[3]) seinen Haushalt auf und zieht kurz darauf nach Haarlem, wo man ihn — bezeichnend für seine spätere Schaffensperiode — den holländischen Raffael nennt, dem damals mit reichlicher Verschwendung gebrauchten Epitheton für beliebte Maler.

Ob nun Hemessen tatsächlich schon vor 1564 gestorben, bleibt trotz Guiccardinis Aussage zweifelhaft, da dieser vielleicht nicht von des Künstlers Übersiedlung an einen anderen Ort unterrichtet war, immerhin aber wahrscheinlich.

Auch das einzige Bildnis Hemessens gibt keinen Anhaltspunkt über seine Lebensdauer. Es ist ein von Hymans erwähnter, ziemlich unbeholfener kleiner Holzschnitt im Haarlemer Museum, der das Porträt eines Mannes in schwarzem, federgeschmücktem Barett wiedergibt und die Signatur: „Jan vā Hemsen, scilder vā Harlm" zeigt. Dieser Holzschnitt, der deutlich die Technik der Zeit um 1600 aufweist, wurde von de Jongh als Selbstporträt des Künstlers aufgefaßt und als solches unglaublicherweise in seiner Ausgabe von van Manders Malerbuch abgebildet. Wir haben keinen Anhaltspunkt zur Beantwortung der Frage, ob Hemessen Holzschnitte

[1]) Belgium, dat is Nederlandt ofte Beschrijvinge derselbigen Provinzien en de Steden. Amsterdam 1548—1566, p. 132ff.

[2]) Holländisches Künstlerlexikon, 1905.

[3]) Siret, Dictionaire des peintres, 1886 Paris.

oder Kupferstiche anfertigte. Auch Hymans teilte mir freundlichst mit, daß er sich weder eines authentischen Holzschnittes oder Kupfers, noch einer Zeichnung unseres Meisters erinnern kann.

Wo er die letzten Jahre seines Lebens verbracht hat, läßt sich nicht bestimmt ermitteln. 1554[1]) war er in Antwerpen, wo er die Hochzeit seiner Tochter Katarina mit dem Organisten Morien feierte. Stilkritische Gründe, die sich bei der Betrachtung seiner Bilder ergaben, machen es wahrscheinlich, daß er schon vorher in Italien geweilt hat.

In Antwerpen wurde ihm, nach einer Notiz Pincharts[2]), die auf einem Dokument im Antwerpener Archiv beruht, ein illegitimer Sohn von einer Magd Elisabeth (Betteken) geboren, der Pieter hieß, Maler wurde und in den 70er Jahren um seine Legitimierung einkam, aber jung starb.

1556 ist das letzte Jahr, daß uns auf seinen signierten Bildern entgegentritt[3]).

Das Ehepaar Morien[4]) zog nach Spanien, um einem Rufe des spanischen Hofes Folge zu leisten, welcher sowohl hinsichtlich Katarinas Porträtkunst als auch Moriens musikalischen Talents reges Interesse bekundete.

Ja, die persönliche Gunst der früheren Statthalterin Marias für dieses Künstlerpaar ging so weit, daß sie Beiden nach ihrem Tode eine regelmäßige jährliche Subvention aus ihrer Privatschatulle testamentarisch sicherte. Ob es schon 1554 durch Vermittlung der Statthalterin die Reise antrat, oder ob es sie erst nach Karls V. Abdankung zu Gunsten Philipps II. nach Spanien begleitete, entzieht sich unserer Kenntnis.

Floerkes irrtümlich von Hymans übernommene Anmerkung über eine angebliche Beerdigung einer Tochter Hemessens bezieht sich auf eine Tochter des Malers Volckert Claeszoon, nicht auf eine solche Hemessens.

Da wir keine gesicherten Nachrichten über Hemessens letzte

[1]) Hymans — Guicciardini.

[2]) Pinchart, Archives des sciences, I, p. 280.

[3]) Nancyer Museum, Tempelvertreibung.

[4]) Archives des sciences, I, 280.

Lebensjahre haben, wäre es denkbar, daß er seinen in gesicherter Lage befindlichen Kindern nach Spanien folgte und dort vielleicht auch sein Leben beschloß.

B. NACHRICHTEN ÜBER HEMESSENS MALERISCHE TÄTIGKEIT

Aus den angeführten Daten geht hervor, daß Hemessens malerische Tätigkeit etwa um 1519 beginnt, in welcher Zeit er als Schüler des Hendrik van Cleve genannt wird. Da wir aber erst seit 1536 signierte und datierte Bilder von ihm haben, entsteht die Frage, was er in der Zwischenzeit gemalt hat. Nun befinden sich auf 3 Bildern, die ihrem stilistischen Charakter nach etwa in diese Zeit angesetzt werden müssen, Signaturen, die sich in den Namen Hemessens auflösen lassen. Das erste Bild, die von Bode besprochene „Speisung der Armen“ in der Braunschweiger Galerie, zeigt an der glatten Seite eines Baumtorsos das hier faksimilierte Monogramm.



Von stilkritischen Vergleichen ausgehend, hat Otto Eisemann[1]) das Monogramm auf Hemessen gedeutet und den Braunschweiger Monogrammisten mit ihm indentifiziert.

Allerdings sind zunächst die Buchstaben I. v. M. S. mit voller Deutlichkeit zu erkennen. Der kleine Querstrich, der sich von dem linken Strich des M nach dem unteren Ende des I hinzieht, beabsichtigt anscheinend die Andeutung eines H, und, wenn man will, kann man auch noch den Buchstaben N herauslesen, indem man nämlich die linke Hälfte des M mit dem I in Beziehung setzt.

Weizsäcker sprach sich mit Hofstede de Groot und Bayersdörfer gegen die Eisemannsche Hypothese aus[2]). Auch Glück in seinem Boschaufsatz[3]) und Riegel in seinen Galerie-Studien verhalten sich

[1]) Repertorium VII, 1884, p. 207 ff.

[2]) Vgl. Katalog der Städel'schen Galerie, Frankfurt a. M.

[3]) Preußische Jahrbuch, Bd. 25, p. 174.

skeptisch, während andererseits Bode[1]), Friedländer[2]), Scheibler[3]) und Schubring[4]) sich auf Seite Eisemanns stellen.

Letzterer geht im erwähnten Repertorium-Aufsatz von dem „Verlorenen Sohn" der Brüsseler Galerie aus.

Er liest im Braunschweiger Monogramm I. S. v. M., erkennt die Andeutung von H und eventl. A, während Riegel noch durchaus ein L und Scheibler nur die ganz zweifellosen Buchstaben I. S. v. M. gelten lassen will.

Die Einwände, die gegen Eisemanns Auflösung des Monogramms gemacht wurden, sind nicht zwingend, da das von Riegel mit Hilfe des Verbindungsstriches, der nach der Mitte des M geht, gelesene L sonderbar unsymmetrisch angebracht wäre und dieser Strich aus Gründen der Symmetrie keinen Sinn zu haben scheint, wenn man ihn nicht nach der anderen Hälfte durchführt.

Als entscheidender Grund für die Lesart des H kommt aber ein zweites Monogramm hinzu.

Hymans teilt in seinen kritischen Notizen zur van Mander-Übersetzung bei der Besprechung Hemessens noch ein solches mit, welches er 1882 auf einem Bilde im Brüsseler Kunsthandel fand. Ich gebe es im Faksimile wieder.



Das Gemälde auf Holz stellte den „Kreuzweg" dar. Etwa 40 kleine Figuren zu Fuß und zu Pferd umgaben den seine Bürde gen Golgatha schleppenden Erlöser. Der damalige Besitzer attribuierte das Werk dem Jan Mandyn, der nach Greve[5]) ganz in der Art des Hemessen gemalt haben soll, von dessen Leben und Wirken wir Authentisches jedoch, außer der kurzen Notiz, daß er phantastische Spukgestalten in der Art des Hieronimus Bos van Aken schuf, bis jetzt noch nicht erfuhren.

[1]) Studien zur Geschichte der holländischen Malerei, p. 9 u. 612.

[2]) Brügger Leihausstellung. Besprochen im Repertorium 26, p. 19 ff.

[3]) Repertor. Bd. 7. p. 207, ferner Stuttgarter und Karlsruher Katalog.

[4]) Neue Cicerone. Berlin 1906.

[5]) De Bronnen van Carel van Mander, 1903. Hag. Nijhoff.

Nach Dollmeiers[1]) Forschungen hätten wir die Bilder Mandyns in einer Reihe bisher unter Boschs Namen gehender Werke zu erkennen, da das häufig auf diesen vorkommende Signum nicht als liegendes B, sondern viel einfacher als richtig stehendes M zu deuten sei. Mit Bildern dieser Art hat das Brüsseler Bild von 1882 keine Übereinstimmung.

Bei Einbuße des S im Braunschweiger Monogramm tritt uns nun im zweiten Monogramm das H ganz deutlich entgegen, und auch das v ist innerhalb des M klar zu erkennen. Daß wir es hier mit einem Werke in der Art des Braunschweiger Bildes zu tun haben, erscheint sicher.

Auch eine Darstellung des „Einzuges Christi" in der Stuttgarter Galerie zeigt noch Spuren einer aufgelösten Signierung, von der man die Buchstaben

J e S und N

37

erkennen kann. —

Gegen Mandyn spricht das deutliche H, wohl aber paßt es vorzüglich auf Hemessen. Und man darf wohl behaupten, daß die Auflösung der Monogramme in Hemessens Namen große Wahrscheinlichkeit für sich hat. Gewißheit aber kann freilich erst die stilkritische Untersuchung ergeben, die die Aufgabe dieser Arbeit ist. Ich gehe im Folgenden von dieser Voraussetzung aus, um die Untersuchung übersichtlicher zu gestalten.

[1]) Östrr. Jahrb. d. A. H. K. Bd. 19, p. 285.

II. DIE WERKE

A. WERKE IN DER ART DES BRAUNSCHWEIGER BILDES

1. GEMÄLDE MIT RELIGIÖSEM VORWURF

BRAUNSCHWEIG[1])

Die Betrachtung hat von der „Speisung der Armen" in der Braunschweiger Galerie auszugehen, deren Meister Bode unter der Bezeichnung des Braunschweiger Monogrammisten in die Kunstgeschichte einführte. — Unter dem Vorwand einer biblischen Darstellung hat der Meister hier Gelegenheit gefunden, das Leben und Treiben des heimatlichen Volkes zu schildern. Da er eine große Volksmenge darzustellen hatte, brauchte er viel Raum für den Vordergrund. Diesen gewann er, indem er ziemlich tief in den Mittelgrund einen Gebäudekomplex stellte. Zugleich wurde die Darstellung der Landschaft hierdurch vereinfacht, indem er in primitivem Sinne nur rechts und links Ausblicke zu geben brauchte. Das Gebäude selbst stellt einen schloßartigen Landsitz im Geschmacke des XVI. Jahrhunderts dar. Links blickt man auf eine Hügellandschaft, in deren Mitte eine Windmühle steht. Rechts ist ein phantastischer Fels aufgebaut, zu dessen Füßen sich eine kleine Stadt mit Festungswällen und Türmen ausbreitet, während als Überleitung zum eigentlichen Vordergrund des Bildes eine Dorfansicht gegeben ist, in der sich das Bauernvolk am Reigen belustigt. Diese Hintergrundlandschaft nimmt die obere Hälfte des Bildes ein. Unter ihrer Begrenzungslinie beginnt die Haupthandlung: Auf 4 großen, rechtwinklig aufgestellten Tafeln sind die Speisen aufgetragen. In der Mitte, vor einem Brokatstoff, hat sich der Gastgeber niedergelassen. Das Volk umgibt ihn in schmausenden und lustig sich unterhaltenden Gruppen. Trotz der Lebhaftigkeit und der Drastik der einzelnen Personen sind doch innerhalb des Gewirres einzelne festgeschlossene Gruppen gebildet, die ziemlich primitiv übereinander angeordnet sind, da der Meister Überschneidungen innerhalb der Perspektive nur selten wagt.

[1]) Siehe Tafel I—V.

Bei dieser noch altmeisterlich regelmäßigen Kompositionsart des Gesamtbildes, die sich bis in die isokephale Anordnung der einzelnen Gruppen verfolgen läßt, macht sich eine ungemein erfindungsreiche Gestaltung in den Einzelmotiven und in der mannigfachen lebendigen Beziehung der Figuren zu einander geltend. Ich greife nur einiges Wenige aus der Fülle beispielshalber heraus. So der Gelegenheitsdieb an der Krücke,[1]) der aus dem Korb einer Frau, die mit ihrem Kinde beschäftigt ist, zu stehlen versucht, oder die beiden Männer rechts, die sich verwundert über die im Korb sich mehrenden Brosamen unterhalten, oder — in der Gesamtauffassung — der Unterschied zwischen den Bauern, die voll Freude die Gaben des Wunders genießen, und den vornehmen Bürgern, die rechts mit Zurückhaltung und Mißtrauen dem Wunder zuschauen. Dies sind alles Züge, die unmittelbar die Kunst Breughels vorbereiten. In diesem Werk tritt uns bereits ein Meister von so sicherer Gestaltungskraft entgegen, daß wir nach den Bildern fragen müssen, in denen sich die Vorstufen seiner Meisterschaft erkennen lassen.

AMSTERDAM

Eine im Katalog unter Hemessen gehende Darstellung des „Ecce homo“ im Reichsmuseum zu Amsterdam[2]) zeigt in der Gesamtanordnung und in den Einzelzügen Eigenschaften, die dem Braunschweiger Bilde aufs engste verwandt sind. Wiederum ist das Bild durch eine architektonische Anordnung zentralisiert, zu deren Seiten wir perspektivische Durch- und Ausblicke gewinnen. Auch hier eine dichtgedrängte Menge von Figuren im Vordergrunde. Der in Renaissanceformen gehaltene Mittelbau ist geschickt benutzt, um die Gruppe des von Pilatus gezeigten Heilands über die Volksmenge herauszuheben, die mit lebhaft emporgestreckten Armen die Verurteilung fordert. Rechts im Hintergrund wird die Szene kulissenartig durch Renaissance-Kolonnaden einfacher Form abgeschlossen, die zu einer kleinen Halle überleiten, in der die Geißelung vollzogen wird. Links sehen wir gesondert und in sich abgeschlossen eine Volksszene an einem Hafen. Das Hafentor erinnert an das

[1]) S. Tafel V.
[2]) S. Tafel VI.

Schloß der „Speisung“. Vor allem aber werden wir durch die temperamentvolle Anordnung der Gruppen auf dieses Bild hingewiesen.

ROM

Das Amsterdamer Bild wirkt wie eine erweiterte Wiederholung des 1907 bei Jandolo und Tavazzi in Rom aus der Sammlung Ricci versteigerten „Ecce homo“,[1]) in dem Bredius und Riemersdyk dieselbe Künstlerhand erkennen. Die Architektur ist hier einfacher: die rechte Seitenkulisse fehlt ganz und das Hafentor ist verkleinert in den Hintergrund geschoben, wodurch vorn in der Jahrmarktsszene Platz für einen Brunnen geschaffen wurde. Die Signatur, die man auf einem Faß im Vordergrund undeutlich erkennen kann, ergibt keinen Sinn und kann für die Bestimmung des Bildes nicht in Betracht kommen, da sie später eingekratzt zu sein scheint. —

AUGSBURG

An diese Darstellung reiht sich ein Bild, das für die Beurteilung unserer Frage von großer Wichtigkeit ist. Es vereint Elemente der eben genannten Werke mit neuen: das „Ecce homo“, das in der Augsburger Galerie als Hemessen bezeichnet ist. Die gesamte Anordnung der Komposition mit den hier besonders phantastischen Gebäuden des Mittelgrundes entspricht den früher erwähnten. Die Bauernszenen, wenn auch hier auf kleinerem Raum beschränkt, lassen keinen Zweifel darüber aufkommen, daß es sich um ein Werk des gleichen Meisters handelt. —

Aber sowohl die Landschaft mit den zahlreichen phantastischen Türmen und Kuppelbauten, den Säulen und Obelisken, als auch die in gesuchten Posen aufgeregt sich bewegenden Hauptfiguren der Menge in ihren römischen und orientalischen Trachten zeigen das Eindringen eines italienisierenden Manierismus. Dieses aus einem Aufenthalt in Italien zu erklären, ist nicht unbedingt notwendig. Werke des Barent van Orley und Engelbrechtzen, an welche in Sonderheit die übertriebenen Gebärden gemahnen, können diese Wandlung hervorgebracht haben. Eigenes und Fremdes verbindet sich in der seltsamsten Weise. Wenn in einem Bilde, so scheint in der Augsburger Galerie die Identität des Braunschweiger

[1]) S. Tafel VII.

Monogrammisten und Hemessens überzeugend, denn sein unverkennbares Bauernvolk, das demjenigen Cockes van Alost, Lucas van Leydens und Aertzens verwandt ist, vermischt sich hier unlöslich mit den italienisierenden Gestalten.

Ein längerer Zeitraum muß zwischen dieser Darstellung und den beiden anderen „Ecce homo"-Darstellungen liegen.

Auch darin zeigt sich ein zeitlicher Fortschritt, daß der Übergang vom Vordergrund zum Horizont auf eine freiere Weise erreicht wird, als auf den anderen Bildern. Um den Eindruck des sehr ausgedehnten Räumlichen hervorzurufen, bedient er sich in ausgiebiger Weise der Figuren. Ganz vorn rechts ist jene wild in die Szene hineinstürmende Gruppe gegeben, die bereits alle stilistischen Merkmale seiner späten Kunst aufweist. Von ihr aus entwickelt sich in der Diagonale die Komposition weiter über die etwas kleiner gegebenen Figuren der Menge, bis zu der Gestalt Christi hin, hinter der im Rahmen der Architektur noch kleinere Figuren der Richter stehen. Auch die Weite der landschaftlichen Ferne erhält ihre Belebung bis in die entlegensten Teile durch Figuren, die immer kleiner werden, bis sie am äußersten Horizont als winzige Punkte fast verschwinden.

Für den Entwicklungsweg des Künstlers läßt sich also das Streben erkennen, die Verbindung des Menschen mit der landschaftlichen Umgebung darzustellen und die Perspektive dieser Landschaft durch die menschliche Gestalt zu verdeutlichen.

Zwei weitere Gruppen von Bildern wollen hier angeschlossen sein. Beide zeigen uns den Künstler wieder in seiner persönlichen Weise, frei von jenen manieristischen, italienischen Elementen und dürften daher vor dem Augsburger „Ecce homo" angesetzt werden. Die eine bringt die Darstellung der „Kreuz-Tragung", die andere den Einzug Christi in Jerusalem.

Der „Kreuzweg"[1]) der Wiener Akademie zeigt an Stelle der Architektur in der Mitte einen phantastischen mit Bäumen bewachsenen Fels, vor dem sich die Szene der Kreuztragung in auffallend kleinen Figuren abspielt. Die Volksmassen bewegen sich

[1]) S. Tafel VIII.

von links, wo im Hintergrund — wiederum vor phantastischen Felsen — die Stadt Jerusalem liegt, nach der rechten Seite.[1])

ROM (Doria)

In dem Wiener Bilde ist der Landschaft eine überragende Bedeutung vor der Figuren-Komposition gegeben. Dieser Mangel ist beseitigt bei der gleichen Darstellung in der Sammlung Doria-Pamphily in Rom. Der Felsen in der Mitte wurde mehr in den Hintergrund geschoben, und statt seiner dient eine Baumgruppe als Kulisse des Mittelgrundes. Die Figuren des Zuges sind getreue Wiederholungen des Wiener Bildes, doch kommen sie näher an den Rand und die beiden Flanken des Bildes heran, so daß sie eine größere Bedeutung innerhalb der Gesamt-Komposition gewinnen.

Die übermäßige Betonung der phantastischen Felslandschaft hatte bei den Bildern zu dem Fehler geführt, den Hügel Golgatha in die ferne Ebene zu verlegen.

PARIS (Louvre)

Bei einem unter dem Namen Aertgen van Leyden im Louvre[2]) geführten Bilde ist die Felslandschaft beschränkt, Golgatha ist wieder zum Hügel geworden, nach welchem sich der Zug von links nach rechts bewegt. Einzelne Motive der früheren Bilder sind benutzt, doch, — entsprechend der größeren Gleichmäßigkeit des Geländes — ist der Zug mehr entfaltet. Am wichtigsten aber ist folgende Neuerung: Aus den wenigen Zuschauern des Doria-Bildes ist eine klar komponierte Vordergrunds-Szenerie geschaffen worden, die eine willkommene Gelegenheit gibt, die Figuren in Handelnde und Zuschauer zu teilen, ähnlich wie in der Braunschweiger Tafel als Gegensatz zu der Menge der schmausenden Bauern die bedächtig zuschauende und disputierende Menge der Bürger gegeben ist. Besonders interessant wird das Bild dadurch, daß es schon ganz die später von Breughel zur Vollendung gebrachte Komposition vorahnen läßt.

[1]) Daß auch bei dieser Tafel das Käuzchen, das durch van Mander anekdotisch überlieferte Künstlerzeichen des Herri met de Bles eine Rolle spielt, mahnt zur Vorsicht, lediglich auf diese Äußerlichkeit hin die verschiedensten Tafeln dem Civetta skrupellos zu attribuieren.

[2]) S. Tafel IX.

Die vom Meister gewonnene Kunst, große Massen darzustellen, indem er sie anschaulich in eine landschaftliche Perspektive verteilt, befähigt ihn gerade, jene Szenen der Bibel aufs anschaulichste zu schildern, die das Auftreten einer großen Volksmenge verlangen. Der Höhepunkt in dieser Richtung bedeutet die Darstellung des „Zuges Christi nach Jerusalem“ in der Stuttgarter Galerie.[1]) Während sich bei den Bildern der „Kreuztragung“ die Hauptfigur fast verlor, ist sie hier klar betont, indem der Gruppe Christi und seiner Gefolgschaft auf der anderen Seite die Scharen der ihm Entgegenkommenden entsprechen, während seitlich von ihm eine ruhig verharrende Menge sich aufgestellt hat. Die Fülle der Einzelmotive innerhalb der dreifachen Übereinanderordnung bei den Hauptgruppen erinnert bis in letzte Einzelheiten an die Braunschweiger „Speisung“. Wie in dieser Tafel, so wird auch hier eine psychologische Abstufung innerhalb der Anteilnahme der Figuren an der Haupthandlung gewahrt. Die Christus zunächst stehenden Figuren beobachten voller Ergriffenheit, wie der Anblick Jerusalems den Heiland zum Weinen bringt. In weiterer Entfernung halten die vornehmen Juden, die in ähnlichem Mißtrauen die Szene verfolgen, wie die Bürger des Braunschweiger Bildes das Wunder der Speisung. Überall rüstet man zum Empfang, Männer und Kinder wedeln mit Zweigen ihren Willkommensgruß, andere sägen noch schnell Zweige ab, während zwei übermütige Knaben einen ganzen Baum herausreißen und es nun für vergnüglicher halten, ihn als Transportmittel einem Spielgefährten aufzudrängen, der sich erschrocken dagegen sträubt. Auch hier Züge der drastischen Drolerie eines Breughel. Die reichen Bewegungsmöglichkeiten sind aufs sorgfältigste beobachtet, vor allem hat sich der Künstler bemüht, die Verkürzung korrekt durchzuführen. Da sehen wir dieselben zurückgeworfenen Köpfe junger Männer, die auch auf der „Speisung“ zu finden sind. Besonders kehrt ein blonder Jüngling wieder, dem wir begegnen bei der Speisung, links vom Gastgeber, im Begriffe zu trinken, bei dem Stuttgarter Bild im Vordergrund links mit emporgehobenem Bein über ein von zwei anderen gehaltenes Tuch schreitend. —

[1]) S. Tafel X.

WEIMAR

Die Überfülle in dem oben besprochenen Bilde ist bei einer zweiten Darstellung des „Einzuges Christi"[1]) vermieden. Dem Meister ist es darauf angekommen, die Beziehungen der Figuren zu Jerusalem deutlicher zu charakterisieren, als es durch die Handbewegung des weisenden Christus auf dem anderen Bilde geschehen war. Infolgedessen zeigt Christus auf die Stadt, die nach der Biegung des Weges eben vor ihm auftaucht, und die Jünger, die auf dem ersten Bilde eine untergeordnete Bedeutung hatten, nehmen lebhaft an der Stimmung ihres Meisters teil. Diese in fast halber Bildeshöhe gegebene Gruppe von Christus und seinen Jüngern ist der Hauptgegenstand des Bildes. Die linke Seite ist dazu benutzt, bis in die fernste Perspektive den von einer Bergeshöhe herabkommenden Zug darzustellen. Rechts kommen, von der Hauptgruppe entfernt und noch nicht bemerkt, in demütiger Bewegung die Bürger Jerusalems heran, die sich im Hintergrunde auf Hügelhöhen ausbreitet. Da den Figuren der den Heiland umstehenden Jünger eine größere Bedeutung gegeben ist, scheint die Beschreibung van Manders für dasselbe in Betracht zu kommen, was die Bestimmung des Meisters als Hemessen zur Gewißheit erheben würde.[2])

Das besonders Bemerkenswerte ist nun, daß, wie in dem Augsburger „Ecce homo", auch hier das Eindringen italienischer Elemente in den Posen und Gewandungen der Apostel sich deutlich zeigt. Die gleiche Mischung von Eigenem und Fremden hier wie dort. Wie jenes bezeichnet es also den Beginn eines neuen Stiles und muß daher auch in eine spätere Zeit verlegt werden, wie das Stuttgarter Gemälde.

Mit dem Weimarer Bild ist ein entscheidender Schritt getan. Der Meister drängt immer mehr, den Hauptfiguren eine größere Bedeutung zu geben. Er läßt sie nicht mehr so klein in der Landschaft verschwinden. Sie werden und zwar in aufdringlichen Bewegungsmotiven, der Mittelpunkt des Interesses.

[1]) Im Besitze des Verfassers.

[2]) Van Mander beschreibt: „Van hem is een stuck met veel staende Apostelen by Christus gaende op nae Jerusalem". Floerke übersetzt: „Ein Bild, das Christus auf dem Weg nach Jerusalem, begleitet von vielen Aposteln, darstellt". Was wohl genauer folgendermaßen heißen muß: Bild, darstellend Christus auf dem Wege nach Jerusalem, umstanden von vielen Aposteln. Dieser Wortlaut entspricht dem Weimarer Einzug ganz besonders.

Einige kleinere einfache Bilder schließen sich diesen figurenreichen an.

PARIS

Zunächst in Betracht kommt eine wiederum unter dem Namen Aertgen van Leyden im Louvre befindlichen Darstellung des Opfers Abrahams.[1])

Am Abhang eines Berges, neben dem der Blick in eine hügelige Landschaft mit Dörfern sich eröffnet, sieht man vorn in ziemlich großen Verhältnissen Abraham, wie er ein Bündel Reisig auf Isaaks Schultern bindet. Daneben zwei Diener mit einem Esel.

Der eine hält ein Schwert für Abraham bereit, der andere die Kohlenpfanne, während der Blasebalg noch am Esel festgebunden ist. Weiter links oben steigt der Sohn mit dem Reisigbündel, der Vater mit den anderen Opfergeräten den Berg hinauf, auf dessen Gipfel die Szene dargestellt ist, wie der Engel dem Abraham ins Schwert fällt, um den gefesselten Isaak zu befreien.

Die künstlerischen Qualitäten des Gemäldes sind bedeutend. Die Häuser sind mit besonderer Liebe und auffallend gut beobachteter Perspektive eingezeichnet. Die Landschaft ist von fein beobachtetem Lichte hell beleuchtet, die Modellierung eine zarte und weiche.

BERLIN (Friedländer)

Die gleiche malerische Art, die Gestalten in die Umgebung hineinzusetzen, zeichnet und zwar in besonders hohem Grade, das im Besitze des Dr. M. Friedländer[2]) in Berlin befindliche Bild, das Fragment einer größeren Komposition, aus, welches „Christus im Gespräch mit der Ehebrecherin“ darstellt. Der Besitzer hat das Bild Hemessen zugeschrieben. Mit vollem Recht. — Wir setzen es in dieselbe Zeit, wie das vorher besprochene Louvre-Bild. Rechts sehen wir Barthaare einer größeren Figur, deren Kopf allein fast die Größe des Fragmentes gehabt haben muß.

Daß Hemessen ausnahmsweise in dieser Zeit bereits auch italienische Vorbilder verwertete, zeigt die Emmaus-Szene der Samm-

[1]) S. Tafel XIIIa.

[2]) An dieser Stelle sei Herrn Direktor Friedländer wegen der mir bereitwilligst zur Verfügung gestellten Photographie mein verbindlichster Dank ausgesprochen. S. Tafel XIIIb.

lung Davis[1]) in London, das Friedländer gelegentlich seiner Besprechung der Brügger Leihausstellung[2]) dem Hemessen zuweist. Es zeigt ähnliche weiche und aufgelichtete Figuren-Behandlung, wodurch es an das von Bode neben die Braunschweiger „Speisung" gestellte Bild mit der Liebesszene zwischen Thamar und Juda[3]) der Braunschweiger Galerie erinnert. — Auch auf der erwähnten Braunschweiger Tafel sind die Figuren fast von Bildhöhe, aber die Gruppe ist leicht vor eine gutbeobachtete Landschaft gesetzt.

Die strenge und symmetrische Komposition des Bildes erklärte sich mir erst, als ich in einem Teppich der Arazzi-Galerie des Vatikans[4]) dieselbe Gruppe dargestellt sah. — Hemessen kann diesen Teppich in der Brügger Teppichfabrik gesehen haben. Aus dieser Verwertung auf einen Aufenthalt Hemessens in Rom zu schließen, ist nicht nötig. Die Umsetzung des Italienischen in das Niederländische ist sehr reizvoll. Die Weinlaube des Italieners mußte einem einfachen Interieur, das mit einem Stilleben von Kupfern ausgestattet ist, weichen.

Die Typen werden holländisch, die ganze Auffassung der Szene wird vermenschlicht.

Schon in der Behandlung religiöser Entwürfe tritt uns der Meister als Schöpfer von Sittenbildern entgegen.

2. DIE REINSITTENBILDLICHEN DARSTELLUNGEN

Noch eigenartiger zeigt sich sein Wesen in einer Reihe bloßer Genreszenen, die innerhalb derselben Zeit entstanden sein müssen. Sie stellen das Leben in Bordellen dar und bieten dem Meister Gelegenheit, seinem Sinn für Drastik und Humor freien Lauf zu lassen. Als unbedingte Originale sind die Bilder in der Städtelschen Galerie in Frankfurt a. M.[5]) und im Kaiser Friedrich-Museum in Berlin anzusprechen. Nach Trachten, Bewegungen und Gesichtszügen erkennen wir im einzelnen manchen Bekannten der frühen Werke wieder. Unterschiedlich ist gegenüber den früher

[1]) S. Tafel XV a.
[2]) Repert. 1903, Bd. 26, p. 158.
[3]) S. Tafel XIV.
[4]) S. Tafel XV b.
[5]) S. Tafel XVI.

besprochenen Bildern die konzentriertere Lichtbehandlung. Der geschlossene, meist dunkle Raum bot ihm Gelegenheit, den Ton des Bildes einheitlicher zu stimmen. Die kräftige Modellierung der Gestalten erreicht er, indem er mit weißen Lichtern aufhöht. Hierin zeigen sich in den einzelnen Gemälden Unterschiede.

BERLIN (Kaiser Friedrich-Museum) — FRANKFURT a. M. (Städel)

Das besonders reich komponierte Berliner Bild ist am dunkelsten gehalten, so daß der Farbeneindruck fast etwas flau wirkt. Heller ist das Bild mit der ausgelassenen Gesellschaft im Städelschen Institut.[1]) Hier erinnern Figuren und Stillebenbehandlung bis ins kleinste an die Braunschweiger „Speisung".[2]) In dem melancholisch am Kamin sich wärmenden jungen Manne mit dem zurückgewandten Kopf erkennen wir einen alten Bekannten. Eine Kopie mit wenigen Veränderungen wird in Amsterdam aufbewahrt. Daß es nicht eine Wiederholung vom Meister selbst ist, zeigt die mißlungene Verkürzung des jungen Mannes und andere Unbeholfenheiten.

Auch zwei Bilder der Sammlung Lansckaronski in Wien und eines im Historischen Museum zu Frankfurt a. M., welch letzteres die Gaukler-Szene des einen Lansckaronski-Bildes wiederholt, verraten die Hand des Kopisten. Daß sie uns eine Vorstellung eines verschollenen Originales Hemessens geben, wird durch cin Kupfer des Lebrunschen Galerie-Kataloges bewiesen.

ZUSAMMENFASSENDES

Die große Bedeutung der frühen Bilder Hemessens für dic Kunst des XVI. Jahrhunderts liegt in der geistreichen miteinander Inbeziehungsetzung von Natur und Volksleben. Aus dem unruhigen motivreichcn, vielgegliederten älteren Landschaftsbildern entwickelt er die im weiteren räumlichen Zusammenhange einheitlich sich darbietende heimatliche Landschaft und schließt in sie menschliches Leben, es in zahllosen Motiven in vielen Figuren gestaltend, natürlich ein.

[1]) S. Tafel XVI.
[2]) S. Tafel I—V.

Baut er in frühen Werken noch im Geiste der Blesschen Kunst Felskulissen auf, so versteigt er sich hierbei doch nicht bis zu dem phantastischen Spiele, in welchem sich Bles erging. Die Baumgruppen, durch die er Vordergrund und Hintergrund zu trennen hatte, dürften ihm die Patenierscho Kunst eingegeben haben; die einheitliche Lichtbehandlung weist auf Massys Vorbild hin, an den er sich auch in der sorgfältigen Perspektive sowie in der Schilderung von Straßen und Gehöften anschließt. Das trauliche Gefühl, das aus der intimen Wiedergabe der zwischen Bäumen und Gebüsch am Weiher liegenden Dörfer spricht, läßt ihn als einen der zartfühlendsten Verherrlicher der heimischen Landschaft erscheinen.

In der Anordnung der Figuren wahrt er eine gewisse Gesetzmäßigkeit. — Wie wir nachwiesen, benutzt er zum Hervorheben der Hauptszene gern ein kulissenartig aufgefaßtes Stück der Landschaft, sei es ein Haus, ein Fels oder eine Baumgruppe. Die Volksmenge verteilt er in geradlinigen Reihen. Innerhalb der Hauptszene teilt er gern in einzelne Gruppen; innerhalb der großen Gruppen reiht er seine Figuren noch etwas steif und schematisch aneinander. Aber zwischen diesen Hauptgruppen weiß er kleine genreartige Szenen einzufügen, besonders Kinder und Tiere treiben hier ihr munteres Spiel. Die Sorgfalt der Ausführung erstreckt sich bis auf die kleinsten Figuren des Hintergrundes. Worauf es ihm ankommt, ist die Schilderung des Volkslebens. Mit Vorliebe stellt er Bauern dar, aber auch der Bürger und Soldat wird mit gleichem Verständnis charakterisiert. Und zwar, mit einer schlichten Wahrheitsliebe, die heftige Akzente und Übertreibungen vermeidet, mit einer intimen Freude an den beschaulichen Seiten eines natürlichen Daseins. Typen und Trachten erinnern am meisten an holländische Maler, wie vor allem an Jan van Scoreel und Lucas van Leyden. Die Gestalten sind untersetzt, die Frauen- und jugendlichen Männertypen nicht ohne eine gewisse Anmut und Gefälligkeit. Des Künstlers Temperament bevorzugt das Weiche, ja Zarte. Auch in seiner malerischen Auffassung spricht sich dies aus. Mit großer und feiner Kunst, in der er einen bedeutenden Schritt über Patinier, Bles und Jan Massys hinaustut, macht er ein weiches,

helles Tageslicht zum einigenden Faktor für seine weite Landschaft und die Fülle der Figuren. Ja das Freilicht ist hier Linien- und Luftperspektive, sein besonderes Problem, das er in geistreicher Weise löst. Sein Kolorit ist hierdurch bestimmt. Helle und hell abgetönte Farben sind für den Eindruck entscheidend. Charakteristisch erscheinen ein Orangegelb, Zinnoberrot und warmes, sanftes Violett. Das Rot wird oft zu einem Rosa gemildert und das leuchtende Lila zu einem blaßblauen Weiß. Hiermit verglichen wirkt das Inkarnat der Köpfe, namentlich der Männer, tief, ja bisweilen fast mohrenartig. Durch ein geschicktes Aufhöhen der farbigen Gewänder mit einem fein nuancierten Weiß werden sehr lebendige Effekte erzielt. Bezeichnend für den Meister der ersten Phase, wie er uns in der „Speisung“ mit den vielen kleinen Figuren entgegentritt, sind die braunen Lasuren in der Behandlung von Stein, Erdboden und Holz.

Entwickelungsstufen werden sich in der zunehmenden Beherrschung der Raumprobleme, in dem wachsenden Vermögen der einheitlichen Gestaltung der Landschaft, die im Anfang noch den zweigründigen Charakter trägt, nachweisen lassen. Eine entscheidende Wandlung tritt in dem Augsburger „Ecce home“ und in dem Weimarer[1]) „Einzug in Jerusalem“ mit der Aufnahme italienisierender Elemente ein. Nicht zugunsten des Eindrucks der Werke des Meisters, zu dessen Eigenart weder die gewaltsame Heftigkeit, noch die Phrase deklamatorischer Bewegungen paßt. Ja man fragt sich erstaunt, wie dieser seiner ausgeprägten Art so sichere Künstler in solche Bahnen einlenken konnte.

Gerade diese beiden Bilder aber scheinen mir entscheidend für die Identifizierung des Monogrammisten mit Hemessen; denn in des Letzteren beglaubigten späteren Werken sehen wir jene italienisierenden Elemente weiter gesteigert und zwar in großfigurigen Kompositionen. Nicht allein aber jene Bilder in Augsburg und Weimar, auch in bisher von der Betrachtung ausgeschlossenen Gemälden mit großen Figuren treten uns Schöpfungen vor Augen, in denen des Monogrammisten Kunstweise unlöslich mit der Hemessens verquickt ist. Und auch in ihnen können wir den Übergang von

[1]) S. Tafel XI. und XII.

dem nationalen Stile zu dem italienisierenden deutlich erkennen. Die nun zu erwähnenden Gemälde sind gesicherte Werke Hemessens.

B. FÜR HEMESSEN GESICHERTE WERKE

1. SITTENBILDER MIT GROSSEN FIGUREN (SEIT 1536)

Sieben Bilder kommen hier in Betracht. Sie alle zeigen Hemessen auf den Bahnen, die Quentin Massys durch die Erhebung des Sittenbildlichen zur monumentalen Gestaltung eröffnet hatte, und die gleichzeitig von Marinus van Roymerswale und Jan Massys beschritten wurden. Zwei Gemälde zeigen uns, dem Vorwurfe nach, die direkte Beziehung zu den kleinfigurigen Bordellszenen in Berlin und Frankfurt a. M. Nur das eine aber, in Karlsruhe[1]) befindlich, zeigt ausschließlich sittenbildlichen Charakter. Das andere, in Brüssel, verwertet einen religiösen Stoff: die Geschichte vom verlorenen Sohn. Und die fünf anderen, das Sittenbild zu höherer Bedeutung erhebend, behandeln die Berufung des Matthäus durch Christus, Wechslerstuben charakterisierend. Eindringliche Schilderung von Charakteren, in scharfer Zuspitzung von psychischen Vorgängen ist der künstlerische Zweck. Nicht eine moralisierende Tendenz, wie sie der spätere Hogarth hatte, sondern rein künstlerische Interessen bestimmen Wahl und Gestaltung der Stoffe.

Unzweifelhaft das früheste der 7 Bilder ist die „Lockere Gesellschaft“ in der Karlsbader Galerie;[2]) früher als das 1536 bezeichnete in Brüssel entstanden. — Eine junge Dirne bemüht sich um einen älteren Mann von porträtmäßig ausgesprochener Individualität, indeß eine alte sich lachend dem Trunke ergibt. Im Hintergrunde sehen wir eine Gruppe von 3 Frauen, und einen jungen Mann an einem Herde in Unterhaltung, links auf dem Platze vor der Türe Männer und Frauen.

Drastische und dabei auf größte Feinheiten eingehende Charakter- und Lebensschilderung, geistreiche Wiedergabe des von links einfallenden, den Kopf der jungen Dirne hell erleuchtenden Lichtes und sichere Bewältigung perspektivischer Probleme ver-

[1]) S. Tafel XVII.

[2]) S. Tafel XVIII.

einigen sich, dem Gemälde einen hervorragenden Platz in dieser Art der Sittenbildmalerei zu sichern. Die Hintergrundszenen entsprechen stilistisch so ganz den Bordellszenen des Monogrammisten, daß wir die gleiche Entstehungszeit annehmen müssen, und demnach die kleinfigurigen Sittenbilder in die erste Hälfte der dreißiger Jahre zu verlegen haben.

Später ist das figurenreichere Bild der Brüsseler Galerie: „Der Verlorene Sohn" entstanden. Es ist 1536 datiert und mit dem vollen Namen bezeichnet. Im Vordergrunde bewerben sich zwei Dirnen um den liederlichen Sohn, in der Tracht der Landsknechte, eine dritte, noch im Hintergrunde rechts, verhandelt mit einem Alten. Auch hier fehlt die alte grinsende Kupplerin nicht, hinter der ein greiser Zecher erscheint. Ein Dudelsackbläser spielt auf. Im Hintergrunde der schönen Renaissance-Architektur wird der geplünderte Jüngling von den Dirnen verjagt. Wir sehen ihn an anderen Stellen inmitten seiner Schweine knien und wieder, in der Heimat empfangen, und zum Mahl geführt.

Die Komposition ist gelöst, auch hier die perspektivische Kunst mit Sicherheit gehandhabt. Die jungen Weiber zeigen im Typus, Trachten und Haltungen das Schönheitsideal der Zeit van Orleys und Mabuses.

Fünfmal hat Hemessen die Berufung des Matthäus gemalt.

Es handelt sich um drei Bilder in Wien, eines in München und eines in Bukarest. — Das Münchener Bild ist signiert und 1536 datiert. Die drei Wiener Tafeln haben keine Bezeichnung, gehen aber schon seit langer Zeit aus einleuchtenden stilkritischen Gründen unter dem Namen des Künstlers[1]).

Dargestellt ist auf dem Münchener Bild eine Gesellschaft von vier Wechslern und zwei Frauen, deren eine Gold wägt. An den mit Goldstücken und Schreibutensilien bedeckten Tisch tritt der Heiland und fordert Matthäus auf, ihm zu folgen.

Immer neu variiert in der Anordnung der Figuren und in dem Typus hat jede spätere Darstellung desselben Gegenstandes ihre besonderen Reize und Probleme. An die Stelle des eng geschlossenen

[1]) Nach den alten Katalogen sollen früher deutliche Reste von Bezeichnungen noch vorhanden gewesen sein.

Innenraumes auf dem Münchener Bild tritt eine größere sich öffnende Renaissancehallen-Architektur. Die Szenen des Hintergrundes zeigen Figuren in italienisierenden Gewandungen und Stellungen. Zu viel beredter Wirkung ist die Gebärdensprache der Hände gesteigert. Die nordische Vorliebe für sorgfältige Behandlung des Stillebens macht sich dauernd geltend. Alles Stoffliche ist mit großer Sorgfalt gekennzeichnet. Der gewollte Bewegungsreichtum steigert sich bis zur Unruhe. Licht und Schatten werden stärker kontrastiert. Die hohe Meisterschaft des Künstlers aber zeigt sich vor allem in den Charakterköpfen und deren Ausdruck. Man sehe den Matthäus auf dem Wiener Bilde No. 699, ebenda den ironisch lächelnden Greis, der über den von des Heilandes warnendem Blick getroffenen Matthäus mit faunischer Überhebung hinwegblickt, und die Figur des klagenden Weibes, die — gleich dem jüngeren — dem ernsten Ruf des Heilandes eine Abweisungsbewegung entgegensetzt. — Von italienischem Einfluß kann in diesen Figuren nicht die Rede sein — nur in allgemeinen Tendenzen und in der Christusgestalt macht sie sich geltend.

Die beste dieser Berufungen ist wohl fraglos die eben gewürdigte in Wien. In dem Münchener Bild ist, was bezeichnend für die frühere Entstehungszeit ist, das Stilleben besonders sorgfältig und meisterlich behandelt.

Auch das früher besprochene Fragment im Besitze Direktor Friedländers[1]) kann einer ähnlichen großfigurigen Komposition, wie die geschilderten und zwar einer aus der früheren Zeit, angehört haben. Es bietet eine Hintergrundszene, wie die links auf der Karlsruher Tafel.[2])

Auf Grund des Karlsruher Bildes hat Schubring im neuen Berliner Cicerone das Bild eines Goldschmiede-Töchterleins im Kaiser Friedrich-Mnseum,[3]) welches früher Mabuse genannt wurde, Hemessen zuerteilt. Die Berliner Tafel zeigt dieselbe frische Person des Karlsruher Bildes, mit dem schmollenden Zug um die Mundwinkel, dem schelmischen Blick, der kleinen Nase mit den beweglichen Flügeln, dem leicht gewellten Haare und den graziös

[1]) S. Tafel XIIIb.

[2]) S. Tafel XVII.

[3]) S. Tafel XVIII.

bewegten Fingern. Bei aller gesunden Derbheit entbehren diese jugendlichen Frauengestalten der Bilder Hemessens niemals einer gewissen Grazie. Ihre Kleidung weist mit wechselnden Unterschieden immer dieselbe reiche Tracht des XVI. Jahrhunderts auf. Die koloristischen Fähigkeiten des Malers feiern hier ihre Triumphe.

Er stellt mit Vorliebe ein tiefes leuchtendes Rot mit einem gesättigtem Blau zusammen, aber außer diesen Farben erkennen wir die Skala jener kräftigen, aber fein gegeneinander abgewogenen Mitteltöne wieder, die uns auf den frühen Bildern so frappierten. Besonders in den kleinen Szenen, die sich im Hintergrund abspielen, ist dies ersichtlich. Und diese Szenen vor allem stellen die Verbindung der späteren Zeit, in der er unter dem Einfluß der italienisierenden Flamen steht, mit der frühen Periode her.

Die Szenen im Hintergrunde der Karlsruher und Brüsseler Darstellungen waren es, die in dem Braunschweiger Monogrammisten Hemessen erkennen ließen. Dank der erneuten Prüfung und Zusammenstellung aller in Frage kommenden Bilder erscheint mir diese Behauptung erwiesen zu sein.

Der rechte Hintergrund der Karlsruher Tafel erinnert uns an Bilder in der Art des Berliner Bordelles. Die Hintergrunds-Szenen der Wiener Matthäus-Bilder bringen religiöse Szenen in italienisierender Behandlung, die in ihren faltenreich drapierten Gewändern an die Figuren-Behandlung erinnert, wie sie uns in der Zeit des Weimarer Bildes entgegentritt.

Glücks Behauptung, daß bei dem Karlruher und dem Brüsseler Bilde nur die Vorderfiguren von Hemessen seien, während die kleinen Figuren von dem von Hemessen getrennten Monogrammisten herrühren, ist meiner Ansicht nach ebenso hinfällig, als die in einer brieflichen Notiz geäußerte, daß in den erwähnten Bildern zwar alles von Hemessen gemalt sei, dieser aber nur im Vordergrund seine Eigenheit bewahre, während er in den kleinen Figuren im Hintergrund ein ziemlich talentloser Imitator der Art des Braunschweiger Monogrammisten gewesen sei.

Was die erstere Meinung anbetrifft, so hieße es die Fähigkeiten Hemessens unterschätzen, wenn man ihm zutraute, daß er seine Werke im Hintergrund von anderer Hand staffieren ließ.

Wohl haben wir genug Beispiele für solche Staffierungen in der holländischen Landschaftskunst des XVI. Jahrhunderts.

Ich erinnere z. B. an Ruysdael, der seine selten vorkommenden Menschen von Berghem oder Ostade u. a. in die Landschaft hineinsetzen ließ, oder auch an Meister, die so ausschließlich figürliche Momente in ihrer Kunst zum Vorwurf hatten, daß sie vice versa das Landschaftliche von anderer Hand durch Figuren beleben ließen. Hierher gehört z. B. Victors oder Jan Vonck, in dessen landschaftlichen Staffagen wir die Hand Ruysdaels erkennen; der Blumenmaler Seghers bat van der Balen, ihm in seine Madonnen Blumenkränze zu malen. Doch ist mir kein einziger Fall bekannt geworden, der bei Hemessen doch eintreten würde, daß ein Meister, der die menschliche Figur mit großer Kunst zu malen versteht, nur die Figuren des Vordergrundes ausgeführt, die des Hintergrundes aber anderer Palette überlassen hätte.

Vergleicht man die Hintergrundfiguren des Karlsruher und Brüsseler Bildes mit den figürlichen Details des Heidelberger und Braunschweiger Bildes, so wird man einen Zweifel an der Identifikation des Meisters dieser Bilder aufgeben müssen. Desgleichen weisen auch die großen und kleinen Figuren auf den Karlsruher und Brüsseler Tafeln zweifellos dieselbe Hand auf.

Was aber die andere Annahme anbetrifft, Hemessen habe in den Hintergrundfiguren den Monogrammisten imitiert, und zwar ohne Talent, so scheint mir — abgesehen von der allgemeinen Unglaubwürdigkeit einer solchen Hypothese — die ungemein geistreiche Behandlung gerade dieser Nebenszenen sie auszuschließen.

Was mir entscheidend zu sein scheint, ist dies, daß die gleiche Stilwandlung, die wir in den kleinfigurigen Gemälden fanden, nämlich der Übergang von der nationalen zur italienisierenden Manier, auch in den Hintergrundsfiguren der großfigurigen Sittenbilder zu gewahren ist.

Woermann und Scheibler kamen auf den beiden möglichen Wegen zu dem gleichen unabhängigen Zuweisungsresultat des Karlsruher Bildes an Hemessen. Ersterer schrieb dieses Gemälde auf Grund der großen und kleinen Figuren, letzterer zunächst nur auf

Grund der kleinen Hintergrunds-Figuren dem Jan Sanders zu. Scheibler einigte sich dann auch auf die großen Vordergrundsfiguren mit Woermann[1]).

2. AUFGEHEN IM ITALIENISIERENDEN STILE

Der italienische Einfluß ist bei den frühen sittenbildlichen Darstellungen fast noch gar nicht zu konstatieren, nimmt dann aber zu Ende der 30er Jahre bedeutend zu und wird in den späten Bildern immer verderblicher, da er unsern Meister immer mehr und mehr seiner Eigenart entfremdet.

MÜNCHEN (Heil. Familie)

Ein Bild von rein italienischer Komposition ist die Münchener „Heilige Familie“[2]). Hier hat der Meister seine nationale Eigenart völlig aufgegeben. Wir werden an Bilder der Lionardo-Schule erinnert. Zwischen dem sinnenden Josef und der anbetenden Elisabeth sitzt die Jungfrau. Alle drei schauen auf das Christuskind, welches sich vom Schoße der Madonna herab zu dem anbetenden Johannesknaben wendet. Völlig italienisch ist der Typus der Maria mit den regelmäßigen Zügen und den gesenkten Augenlidern. Die übertriebenen Formen und Bewegungen der Kinder erinnern an ähnliche Erscheinungen in der Kunst des Franz Floris und des Marten de Vos. Am meisten wahrt Hemessen seine Eigenart in den scharf charakterisierten Köpfen des Josef und der alten Frau. Für die direkte Benutzung fremder Vorbilder scheint der Umstand zu sprechen, daß die Figur des Josef in zu großen Verhältnissen gehalten ist. Die Landschaft zeigt in der Einfachheit der Anlage den Einfluß südlicher Kunst, wenn auch deren Gebäude, Baumgruppen und kleine Figuren, sowie die durch die Luft eilenden Vögel an Motive seiner frühen Bilder erinnern. Die „Heilige Familie“ ist 1541 datiert und voll signiert.

Mit dieser Jahreszahl möchten wir den Beginn seiner letzten Schaffensperiode ansetzen, in der seine Kunst völlig im italienisierenden Stil aufgeht und welcher auch die späteren Darstellungen

[1]) Repert. Bd. 7, p. 207 ff.

[2]) S. Tafel XIX b.

der Berufung Matthäus angehören. — Es drängt sich uns die Frage auf, ob dieser so unbedingt über ihn Herr werdende Einfluß nicht aus einer italienischen Reise zu erklären ist. Diese Annahme war noch nicht zwingend, als es sich um die Abhängigkeit des Londoner Emmaus-Bildes von dem römischen Teppich handelte, da er diesen am Herstellungsort, nämlich in Brügge, gesehen haben konnte. In dem Münchener und in einigen folgenden Bildern wird aber die Abhängigkeit von Italien viel zwingender und vor allem ist bezeichnend, daß er stark von Norditaliern beeinflußt erscheint. — Er lernt von diesen ein Bild bloß durch Figurenanordnung und ohne Bedeutung der räumlichen Umgebung komponieren. Die Hintergrunds-Darstellung wird für ihn unwesentlich, in einigen Bildern gibt er sie ganz auf.

KÖLN

Hier ist das unsignierte Kölner Bild zu nennen, in dem er sich ein schwieriges Kompositions-Problem stellt. Die Madonna hält niederschauend das Christuskind, das sich nach hinten wendet, um eine Traube zu ergreifen, die Josef von oben herniederreicht. Die Bewegung wird dadurch noch komplizierter, daß letzterer den linken Arm nach der anderen Seite ausgestreckt hat, um den Mantel, den Maria um das Kind geschlungen hatte, zu lüften. Zwischen dem Kölner Bild und der Berliner Goldwägerin steht eine Madonna mit Kind der Sammlung Hoschek-Prag (Kat.-Nummer 56), welches ich in Übereinstimmung mit Friedländer etwa 1530 in Hemessens mittlere Schaffenszeit versetzen möchte. Ebenso gehört hierher ein Bild der Sammlung Prof. Wedewer-Wiesbaden, welches im Januar 1909 bei Lepke in Berlin (Katalog 1534, Nr. 73) als Jan van Scoreel versteigert wurde. Der Typus des Kindes entspricht bis in die kleinsten Details jenem der Kölner Tafel. Dieselben Bewegungsmotive bei dem Jesusknaben und der Madonna, die mit gesenkten Augenlidern auf dasselbe herabblickt und das Kind an Brust und Beinen umfängt.

Die alte Vorliebe für die Darstellung von Charakter-Typen klingt jetzt in wenig erfreulichen Darstellungen des Hieronimus aus, für welche Quentin Massys den Typus geschaffen hatte. Welche

unter den zahlreichen derartigen für ihn in Betracht kommenden Tafeln von ihm selbst ausgeführt worden sind, ist nicht ganz leicht zu entscheiden. Als Originalarbeiten der mittleren Periode möchte ich die Hieronimus-Darstellungen in Wien[1]) und eine in Genua[2]) nennen. Sie vermögen nicht unser Interesse zu fesseln.

MÜNCHEN (Schleißheim)

Ein Extrem in der Zusammenfügung vieler Figuren in engem Raum bezeichnet das „Ecce homo“ in Schleißheim. Auch in diesem Werke nimmt Hemessen ein Thema der Massysschen Schule auf. In der Mitte steht die nackte Christusfigur und ringsherum drängen sich die Gestalten der höhnenden Kriegsknechte, die ihre Gesichter grimassenhaft verziehen. Besonders auffallend ist auch hier wie in den späteren Matthäus-Darstellungen die überlebendige Sprache der in allen möglichen Verkürzungen gegebenen Hände. Die beiden Kinder im Vordergrunde rechts sind wiederum Geschwister des Kölner Christusknaben. — Mit der fast lebensgroß gegebenen Heilandsfigur trat ein neues Problem in Hemessens Kunst ein, nämlich das der Darstellung des nackten männlichen Körpers. Über die kleinfigurigen Darstellungen der frühen Zeit hat der große sorgfältig durchgebildete Akt, im Sinne der Italiener den vollständigen Sieg davongetragen.

LINZ

Am erkenntlichsten tritt uns dies in der Einzelfigur zu Linz[3]) entgegen. Das Motiv des kreuzhaltenden Heilands erinnert an Michel-Angelos Statur in der Santa Maria Sopra Minerva in Rom, doch ist die Gestalt in fast barockwirkender Körperhaltung gegeben.

3. VERBINDUNG DES NATIONALEN UND DES ITALIENISIERENDEN STILES INNERHALB DER SPÄTWERKE

Nach dieser Zeit weitgehender Selbstentäußerung bricht in späten Werken Hemessens nationale Eigenart doch wieder durch.

[1]) Hofmuseum 891.
[2]) Palazzo-Rosso 567.
[3]) S. Tafel XXa.

ST. PETERSBURG[1])

Das 1549 datierte Bild zu St. Petersburg, den „Heiligen Hieronimus“ im Gelände darstellend[2]), zeigt in der Gestalt des Büßenden in krasser Weise die übertrieben aufgefaßten italienischen Bewegungsmotive. Der Heilige ist niedergekniet und beugt, mit der Linken sich auf den Boden stützend, seinen Oberkörper nach vorn. Welche Mühe sich der Künstler gegeben, eine möglichst komplizierte Erscheinung hervorzubringen, zeigt das Pentimento der linken Seite. Es läßt sich deutlich erkennen, daß der bärtige Kopf vorher an anderer Stelle gemalt war. Um so erfreulicher wirkt die Landschaft des Hintergrunds, in der der nordische Künstler sich in liebenswürdigster Weise zu seiner Heimat bekennt. Links im Mittelgrunde ist ein großer Felsen aufgebaut, über dem in der linken Ecke im Sinne seiner frühen Bilder die Szene des Berges Tabor dargestellt ist. Rechts ist eine reiche Hintergrundslandschaft gegeben. Zwischen Felsen und Buschwerk liegt eine kleine Stadt, zu der sich einige Menschen begeben.

MÜNCHEN (Isaak)

Die Darstellung des nackten Körpers spielt auch in dem Segen Jacobs in München eine bedeutende Rolle. Die Komposition ist auffallend unruhig. Isaak wendet sich vom Lager empor, um die segnende Hand über dem links knienden Jacob erheben zu können. Der linke Arm in starker Verkürzung gesehen, faßt hinter den Vorhang. In seltsam verkrümmter Stellung sitzt am Boden Rebekka, die, ein niederländisches Bauernweib, die Rückkehr des Meisters zu seinen älteren Anschauungen deutlich verrät.

Diese unnatürlich verschränkten Bewegungen kehren auf einer 1555 datierten Tafel des Louvre wieder. Dieselbe stellt „Tobias, seinen Vater heilend“[3]), dar. In noch höherem Grade wie im eben besprochenen Gemälde, gewinnen im alten Tobias und den beiden Frauen ältere Typen erneute Formung, freilich in einer Verein-

[1]) Für Überlassung der Photographie bin ich Herrn Direktor Somoff, Petersburg, sehr verpflichtet. S. Tafel XX b.

[2]) Ermitage Nr. 911.

[3]) S. Tafel XXII.

fachung und Vergröberung, welche das italienisierende Ausgehen auf monumentale Wirkung hervorgebracht hat. Im jungen Tobias und im Engel zeigt sich eine seltsame Mischung nordischer und südlicher Elemente. —

MADRID (Steinoperation)

Unmittelbar hinter das erwähnte Louvre-Bild gehört die Steinoperation des Prado[1]) (Kat. Nr. 399). Nur ist bei dieser Tafel bereits jener Zug zu Übertreibungen psychischer Momente zu konstatieren, der schließlich die späten Arbeiten des Meisters unerträglich, ja häßlich und abstoßend gestaltet. Doch finden wir auch bei den späten Bildern, wie auf der Prado-Tafel, noch manches gute Detail in der meisterhaft geschilderten Landschafts-Kulisse, wie auch eine feine Charakterisierungsgabe der einzelnen Typen. Zwischen dem noch angenehm ruhigen Tobias des Louvre und der nervenerschütternden Szene des Prado ist der verhängnisvolle Schritt getan, der die grotesken Übertreibungen in Mainz und Nürnberg erklärt.

KÖLN (Gethsemane)

Ein Bild „Christus in Gethsemane betend“ tauchte anno 1901 im Münchener Kunsthandel auf. Kolorit und Behandlung, der durchaus an die „Berufung des Matthäus“ erinnernde Typus und das Landschaftliche würden auch ohne die Signatur, die sich nach dem Katalog Helbings auf dem Bilde befindet, mit voller Sicherheit auf Hemessens Autorschaft schließen lassen. Das Bild, das in München versteigert wurde, stammte aus der Esterhazy-Galerie, wo es seit über 40 Jahren bereits als Hemessen bezeichnet worden sein soll, nachdem es ehemals als Quentin Massys gegolten hatte. Es zeigt als Signatur ein H.

NANCY

Die Nancyer „Tempelvertreibung“[2]) ist das letzte signierte Bild Hemessens. Es bedarf großer Anstrengung, sich unter den verschränkten Gliedmaßen, den untereinandergewürfelten Geldkasset-

[1]) S. Tafel XXIII.

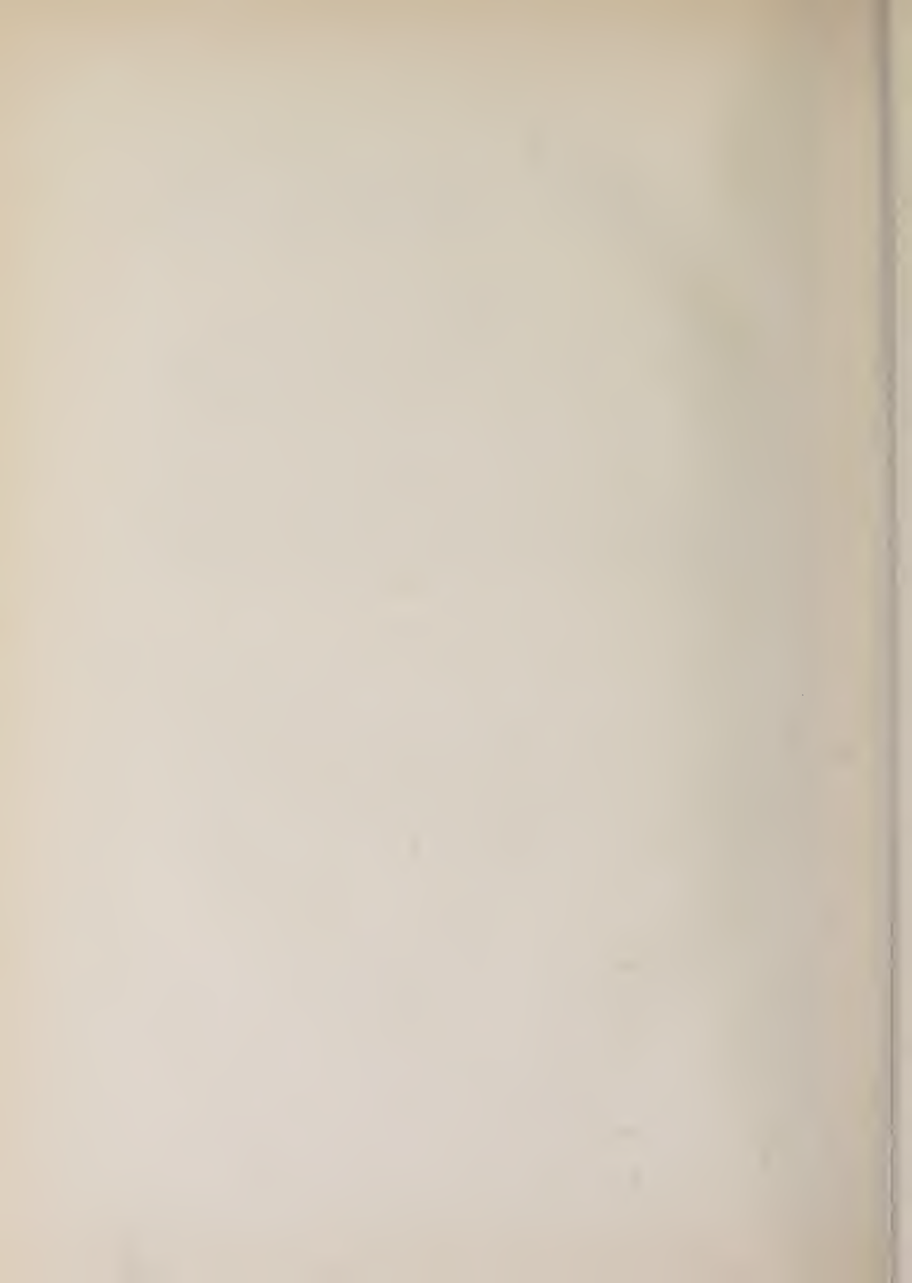
[2]) Museum Nancy. Replik im Brügger Kunsthandel, 1906.

ten, den Tieren und all den Einzelheiten zurecht zu finden. Die elegante Bewegung der linken Hand Christi steht in einem seltsamen Kontrast zu dem wilden Getümmel der übereinander stürzenden Bauern, in dem man das Ende eines Kirmestages zu gewahren glaubt.

NÜRNBERG (Opfer)

Noch bizzarrer ist das Nürnberger „Opfer Abrahams" [1]). Auf dieser Tafel kommt es zu geradezu widerwärtigen Verzerrungen. Der Blick schreckt zurück vor dem verrenkten Kopf und den verkrampften Beinen des Knaben, vor der fanatischen Wildheit der Goliath-Figur des ergrimmten Abrahams. Doch selbst in diesen Werken noch gibt es in der Landschaft, in der gut beherrschten Architektur und in den kleinen Figuren des Hintergrundes versöhnende Momente. Die zahlreichen Bauten im Hintergrunde der Opferszene zeigen deutlichste Beziehung zu jenen des Augsburger „Ecce homo".

[1]) S. Tafel XXIV.



ANHANG

Werfen wir am Schluß unserer Betrachtungen über einen Meister, dessen Bedeutung liegt in der motivreichen Ausgestaltung des Sittenbildes, in der Durchbildung der charakteristischen menschlichen Erscheinung und in der wesentlichen Förderung der Probleme einheitlicher Raum- und Lichtdarstellung, noch einen Blick auf seine Stellung innerhalb seiner künstlerischen Zeitgenossen, so tritt uns zunächst der Name Pieter Aertsens entgegen. Auch er gehört wie Jan Sanders van Hemessen in den Zeiten des bedrohlichen Romanismus, zu den Bahnbrechern und Wegweisern nationaler Kunst.

Pieter Aertsen teilt mit ihm die ähnliche Vorliebe für die Perspektive. Vergleicht man z. B. das nach Sievers [1]) letzter Aufstellung der Aertsen-Werke für den Meister gesicherte Bild in Berlin, eine „Kreuztragung Christi", mit dem Stuttgarter „Einzug" oder einer anderen kleinfigurigen Darstellung, so könnte man bei dieser Kreuztragung bei flüchtiger Betrachtung in Versuchung kommen, an ein Werk von Hemessens Hand zu denken. Auch in den Typen der Frauen und Männer und in der Landschaft stehen sich in diesen Bildern die beiden Künstler ziemlich nahe. In dem Amsterdamer „Eiertanz" tritt diese Verwandschaft in den Typen, in der Behandlung des Stillebens, in der lebhaften Szenerie vielleicht noch deutlicher zutage.

Bei der etwa gleichen künstlerischen Bedeutung dieser beiden zeitgenössischen Meister ist es natürlich schwer zu eruieren, wer von beiden den anderen beeinflußte. In der Perspektive experimentieren sie nach gleichen Richtungen. Die italienischen Beziehungen sind bei Aertsen nicht so stark ausgeprägt, jedoch auch vorhanden. Die Kunst des Jan Massys, bedeutender als die seines Bruders Cornelis, ist vor allem als Vorgängerin der Kunst Hemessens zu erwähnen. Durch sie wird das Bindeglied mit dem großen Quentin hergestellt.

Fragen wir nach den Schülern Hemessens, so geben uns die Lukasregesten zunächst nur wenig befriedigende Antwort. Aus stilistischen Gründen möchten wir den Hauptschüler in dem talentvollen Lucas Gassel van Helmont erkennen. Seine Werke atmen

[1]) Sievers, „Pieter Aertsen", Leipzig, Hiersemann 1908.

so unmittelbar den Geist Hemessens, daß wir daran nicht zweifeln können. Allerdings gehen Gassels Bilder sehr häufig unter falschem Namen. Im Gegensatz zu Hemessen ist bei Gassel in den Bewegungen eine größere Ruhe eingetreten. Die Zierlichkeit seiner Gebäude erinnert häufig an Patinier, an den wir mitunter auch bei Bildern Hemessens dachten. „Die Heilung eines Gichtbrüchigen" in der Galerie Weber erscheint mir besonders charakteristisch für Gassels Stil und gerade hier folgt er in der Landschaftsbehandlung ganz Hemessen. Auch in den beiden Bildern in der Sammlung von Victor de Stuers im Haag möchte ich die Hand Gassels erkennen. Die schlecht erhaltenen Tafeln lassen allerdings ein abschließendes Urteil nicht zu. Das größere der beiden Bilder „Der auf dem Meere versinkende Petrus" befriedigt wenig, da er hier zu sehr im Banne seines Lehrers den Ausdruck in die Bewegung zu verlegen sucht, während das kleinere, eine „Szene am Wasser" darstellend, mehr die Ruhe zeigt, die wir auf seinen Bildern gewohnt sind. Auch seine Tochter Katharina haben wir unter seiner Schule zu verzeichnen, doch folgte sie seiner Stilrichtung nur bedingt, da sie hauptsächlich Porträtistin war. Die in den Lucas-Regesten erwähnten Schülernamen van der Kerkhovens, Jorge de Niccoles und Machiel de Huysmanns hoffen wir später klarer beurteilen zu können. Vorläufig sind sie uns nichts als bloße Namen.

In Montforts Werk[1]) mehr als die gemeinsamen Zeichen der italienisierenden Zeit zu erkennen, entzieht sich ebenso, wie die Stellung Hollanders zu Hemessen, meiner Beurteilung.

Während Gassel besonders die Stilart der in die Landschaft einbezogenen Kompositionen von Hemessen übernimmt, hat Roymersvaele Beziehungen zu seinen großfigurigen Genre-Bildern. Doch liegt kein Grund vor, an ein direktes Schulverhältnis zu denken, da beide von Quentin-Massys ausgehen.

Die stilistischen Beziehungen zwischen Vermeyen und Hemessen sind bereits in unsern Betrachtungen gestreift worden. Auch hierüber muß das letzte Wort noch gesprochen werden.

Weimar, im Herbst 1909.

[1]) Z. B. Diana und Actäon in Wien Nr. 775.

HEMESSENS LEBENSBILD

Spätestens 1500: H. geboren.
1519: H. als Schüler des Hendrick van Cleve.
1524: Meister der Lucasgilde.
1524: H. nimmt Schüler an: van de Kerkhoven.
1526: H. wird im Saale des Hohen Rates in Malines beschäftigt. Ein „Jüngstes Gericht".
1526: Spätestens seine Ehe mit Barbe de Fevre.
1528: Die zweite Tochter Catrina wird geboren.
1534: „Anbetung der Könige" (South Kensington).
1535: H. nimmt Schüler Machiel Huysman auf.
1536: „Verlorene Sohn" in Brüssel.
„Berufung des Matthäus" in München.
1537: Erwähnung eines 3. Schülers Jorge de Nicole.
1537: „Berufung des Matthäus", Wien.
1539: Ankauf eines Hauses in Antwerpen.
1540: Eintreten von Insolvenz.
1540: „Christus als Schmerzensmann" in Linz.
1541: Ankauf eines zweiten Hauses in Antwerpen.
1541: „Heilige Familie" in München.
1543: „Hieronimus" in Petersburg.
1544: „Ecce Homo" in Düsseldorf.
1544: „Ecce homo" Sammlung Aspelin-Stockholm.
1544: „Verspottung" in Schleißheim.

1548: „Berufung des Matthäus" in Wien.
1548: Haupt der Lucasgilde.
1548: Letzte Erwähnung seines Namens in den Regesten der Lucasgilde.
1550: 31. Dezember: Hausverkauf.
1551: H. geht nach Haarlem.
Auflösung des Antwerpener Haushaltes.
1554: H. in Antwerpen.
Hochzeit der Catarina van H. mit Organist Morien.
1555: „Tobias" in Paris.

1555: Geburt eines illegitimen Sohnes.
1556: Mutmaßliche Abreise seiner Tochter und seines Schwiegersohnes in der Gefolgschaft der Statthalterin Maria von Ungarn nach Abdankung Karls V. von Spanien.
1556: Sein letztes datiertes Bild in Nancy.
1556:? „Golgatha" Versteigerung Enrichetta Castellani (Vente Jandolo & Tavazzi in Rom).
1563: Spätestens gestorben (Guicciardini-Siret).

NEUE AUFSTELLUNG DER WERKE HEMESSENS

ALPHABETISCH NACH STÄDTEN GEORDNET

Amsterdam:

„Ecce homo“ im Reichsmuseum. H. 55 cm, B. 89 cm. S. Tafel VI.

Antwerpen:

„Berufung Matthäi“. 72×81. Signiert. (Kopie H.'s nach dem Londoner Massys). Museum.

Augsburg:

„Ecce homo“. Museum No. 1869. Undeutlich signiert.

Berlin:

„Die Goldwägerin“ (Dort Mabuse). K. F. M. S. Tafel XVIII.

„Lockere Gesellschaft“ (Kopie in Venedig, Museo Correr). K. F. M.

Fragment „Christus und die Ehebrecherin“. Sammlung des Dr. Friedlaender. S. Tafel XIIIb.

„Kreuzweg“ (nach Bode: eine Replik des Stuttgarter Bildes). Kunsthändler Rocca.

Braunschweig:

„Speisung der Armen“. Monogrammiert. Herzogliches Museum. S. Tafel I—V.

„Thamar und Juda“. H. M. S. Tafel XIV.

Brügge:

Wiederholung des Nancy'er Bildes im Handel.

Brüssel:

„Der verlorene Sohn“. 1536. Museum.

„Kreuzweg“, Versteigerung 1881. Monogrammiert.

Cöln:

„Heilige Familie“. 75×55. Walraff. S. Tafel XIX a.

„Christus in Gethsemane“. 155×232.

Versteigerung Heberle. Signiert.

Düsseldorf:

„Ecce homo“. 1544. Kunsthalle.

Frankfurt a. M.

„Lockere Gesellschaft". 33×45. Städel'sche Galerie. S. Tafel XVI.

Gand:

„Berufung des Matthäus". 117×134.

Genua:

„Heiliger Hieronimus" (dort Lucas von Leyden). Palazzo Rosso.

Karlsruhe:

„Lockere Gesellschaft". 81×110. Museum. S. Tafel XVII.

Linz a. D.:

„Schmerzensmann". 1540. Museum (Lebensgröße). S. Tafel XXa.

London:

„Anbetung der Könige". Monogrammiert. Kensington Palast (Literatur).

„Christus in Emmaus". Davis-Kollektion (vergl. Galleria degli Arazzi, Vatikan). S. Tafel XVa u. b.

Lebrun-Katalog:

„Lustige Gesellschaft". Kopien beim Grafen Lanckaronsky und in Frankfurt a. M. Hist. Museum.

Madrid:

„Die Steinoperation Prado". S. Tafel XXIII.

Modena:

„Hieronimus". (Freie Replik in Wien.) Museum.

München:

„Berufung des Heiligen Matthäus". 1536. No. 169. Pinakothek. 115×155.

„Jacob segnet Isaak". 118×150. No. 170. Pin.

„Heilige Familien". 1541. No. 171. 47×35. S. Tafel XIXb.

Nancy:

„Vertreibung der Wechsler aus dem Tempel". 1556. Musée.

Nürnberg:

„Abrahams Opfer". German. Museum. S. Tafel XXIV.

Paris:

„Tobias heilt seinen Vater". 140×172. 1555. Louvre. No. 2001. S. Tafel XXII.

„Kreuzweg". (Dort Aertgen van Leiden.) 68×84. Louvre. S. Tafel IX.

„Abrahams Opfer". 48×32. Louvre. (Aertgen van Leyden.) S. Tafel XIIIa.

Petersburg:

„Hieronimus". 1549. Ermitage. S. Tafel XXb.

Prag:

„Madonna mit Kind". Sammlung Hoschek.

Regensburg:

„Hochzeit zu Kana". Sammlung Hemminger.

Rom:

„Kreuzweg" (Doria.) Replik in Wien.

„Ecce homo" (Versteigerung Jandolo, 1907). Unleserliche Signatur nach Bredius Claeshaen. 56 (im Katalog J. Hornes). S. Tafel VII.

Salzburg:

„Heiliger Hieronimus". Museum. S. Tafel 21.

Stockholm:

„Ecce homo". 1544. Sammlung Aspelin.

Stuttgart:

„Einzug in Jerusalem". 83×102. Aufgelöste Monogrammreste. S. Tafel X.

Schleißheim:

„Verspottung Christi". 1544. Gallerie (Kopie in München, Kunsthandel Helbing, unter Christian Amberger).

Weimar:

„Einzug Christi in Jerusalem". 55×72. Beim Verfasser. Siehe Tafel XI und XII.

Wien:

„Kreuzesweg" (dort Bles, freie Replik beim Fürsten Doria). Akademie. S. Tafel VIII.

„Berufung". Hofmuseum. No. 699. 94×117.

„Berufung". 1548. No. 700. 114×145. H.

„Berufung". Replik des vorigen. 1537. H.

„Heiliger Hieronimus". 66×80. H. M.

„Heiliger Hieronimus". 66×96. H. M. Replik in Modena.

„Kreuzesweg". Dieselbe Hand wie beim Fürsten Doria. Sammlung des Fürsten Liechtenstein.

Wiesbaden.

„Heilige Familie". Sammlung Prof. Wedewer. 59×51.

HEMESSEN NAHESTEHENDE WERKE

Amsterdam:

„Lockere Gesellschaft". Signiert mit dem Monogramm des Lucas van Cassel. 35,5×47,5.

Antwerpen:

„Jüngstes Gericht". Epitaph der Familie Rocox. Kirche St. Jaques.

2 „Kreuztragungen". Museum. No. 568 u. 569. Mabuse-artig.

„Mater Dolorosa". No. 548. Museum.

„Geldzähler". Sammlung von Leerins.

Berlin:

Vielfiguriges Bild in schlechtem Zustand. (Gassel?) Auktion Lepke.

Bologna:

Heil-Hieronimus. Museum.

Brüssel:

„Ein Fischzug" und eine „Königl. Hochzeit". Beim Herzog von Arenberg. Inventar 1886.

„Heiliger Hieronimus". Museum. 1542. Replik in Prag.

Bild in der Art des Bosch. Kunsthandel 1881. Monogrammiert.

„2 Dudelsackbläser". Jedenfalls Jan Massys, vergl. Wien.

Bukarest:

„Berufung". Sammlung des Königs von Rumänien.

Cöln:

„Christus und die Ehebrecherin", sig. & dat. Vente Heberle.

Darmstadt:

„Lockere Gesellschaft". In der Art des Städelbildes in Frankfurt. Sammlung Bachmann.

Dijon:

„Heiliger Wilhelm". Museum. Replik in Wien.

Florenz:

„Bergwerk". Lucas Gassel v. Helmont (dort Bles). Uffizien.

Goldebee (Meckl.):

„Hieronimus". Bei Rittmeister von Graefe auf Goldebee in Mecklenburg.

Gotha:

„Anbetung der Hirten". Dort Lambert Lombard. Einzug Christi in Jerusalem. Späte freie Kopie nach dem Heidelberger Bild.

Haag:

„Petri Errettung" und „Ländliche Szene". Beide dem Lucas van Gassel verwandt. Slg. de Stuers. (Hag.)

Hamburg:

„Der Gichtbrüchige". Konsul Weber (†). Orley-Werkstatt.

„Jüngstes Gericht". Ebenda.

Karlsruhe:

„Dreiteiliger Altar". Werk des Orley, dem Hemessen sehr nahestehend. Museum No. 153.

Lissabon:

„Ein heiliger Hieronimus". Escurial.

London:

„Berufung". Beim Lord Northbrook, dem Marinus von Roymerswaele nahestehend.

„Hieronimus". Hampton Court, No. 579. Dort Massys.

„Die Parabel vom ungetreuen Knecht". Sir Culling Sardley.

Lüttich:

„Berufung". Sammlung Zuylen.

Liverpool:

„Der verlorene Sohn". Zwischen Lucas van Leyden und Hemessen.

Madrid:

„Maria mit Kind". Prado.

„Steinoperation". Prado.

Malines:

„Jüngstes Gericht". Ratssaal.

Manchester:

2 „Geldwechseler"-Bilder. Museum.

Margarete v. Östereich:

„Eine kleine Madonna" (im Kabinett de l'amateure. Nach Huymanns).

Neapel:

3—4 Landschaften in der Art des „Bergwerks“ der Uffizien (vielleicht Gassel). Museo Nazionale.

Nürnberg:

„Verlorner Sohn“. No. 553. Germ. Museum. 2 Flügel mit biblischen Szenen. (Gassel.)

Nancy:

„Geldwechsler“. Kopie nach Massys in Wien. Jedenfalls Marinus van Roymerswaele.

Parma:

„Hieronimus“ nach Dürer. Escurial.

Petersburg:

2 „Berufungen“ in der Art des Jan Massys. Rooses. Ermitage.
„Kreuzigung“ (signiert: Cappena?). Ermitage.

Prag:

„Hieronimus“. 1541. Museum.

Rom:

2 „Geizhälse“. Ähnlich in Nancy. Vielleicht Roymerswaele 17. (Galerie Doria.)

Sevilla:

„Dreiteiliger Altar“. Nach Glück-Hemessen. Sammlung Don Lopez Cepero, nach Aertsen hinneigend.

Venedig:

„Lustige Gesellschaft“. Kopie nach in dem Lebrun'schen Galeriewerk abgebildeten, verschollenen Original. Vgl. weitere Kopien in Frankfurt a. M. Historisches Museum und in Wien beim Grafen Lanskaronsky.

Weimar:

„Geldzähler“. Marinus van Roymerswael. Beim Verfasser.
„Heilige Familie“. Art des Hemessen. Beim Verfasser.

Wien:

„Heiliger Wilhelm“. Wie in Dijon. 91×73. Hofmuseum No. 702.
„Männliches Portrait“. Vielleicht von Catarinas Hand. 53×43.

Hofmuseum No. 685.
„Geldwechsler". Sammlung Figdor. Marinus v. Roymerswael.
„Lockere Gesellschaft". Wie in Frankfurt a. M., nach dem Lebrun-Bild. Sammlung Lanskaronsky.
„Lockere Gesellschaft". Alte gleichzeitige Kopie. Sammlung Lanskaronsky.

WERKE DER CATARINA VAN HEMESSEN

Amsterdam:

„Weibliches Portrait". 1548. Reichsmuseum.

Brügge:

„Portrait". Exposition de la Toisson d'or. Nach Heymans.

London:

„Portrait eines jungen Mannes". 1552. Früher in der Sammlung Holfort. National Galery. No. 1042.

Mons:

„Maria mit Kind". Signiert. Sammlung Lescarts. (Pinchart.)

Petersburg:

„Selbstportrait der Künstlerin". 1548. Sammlung Somoff.

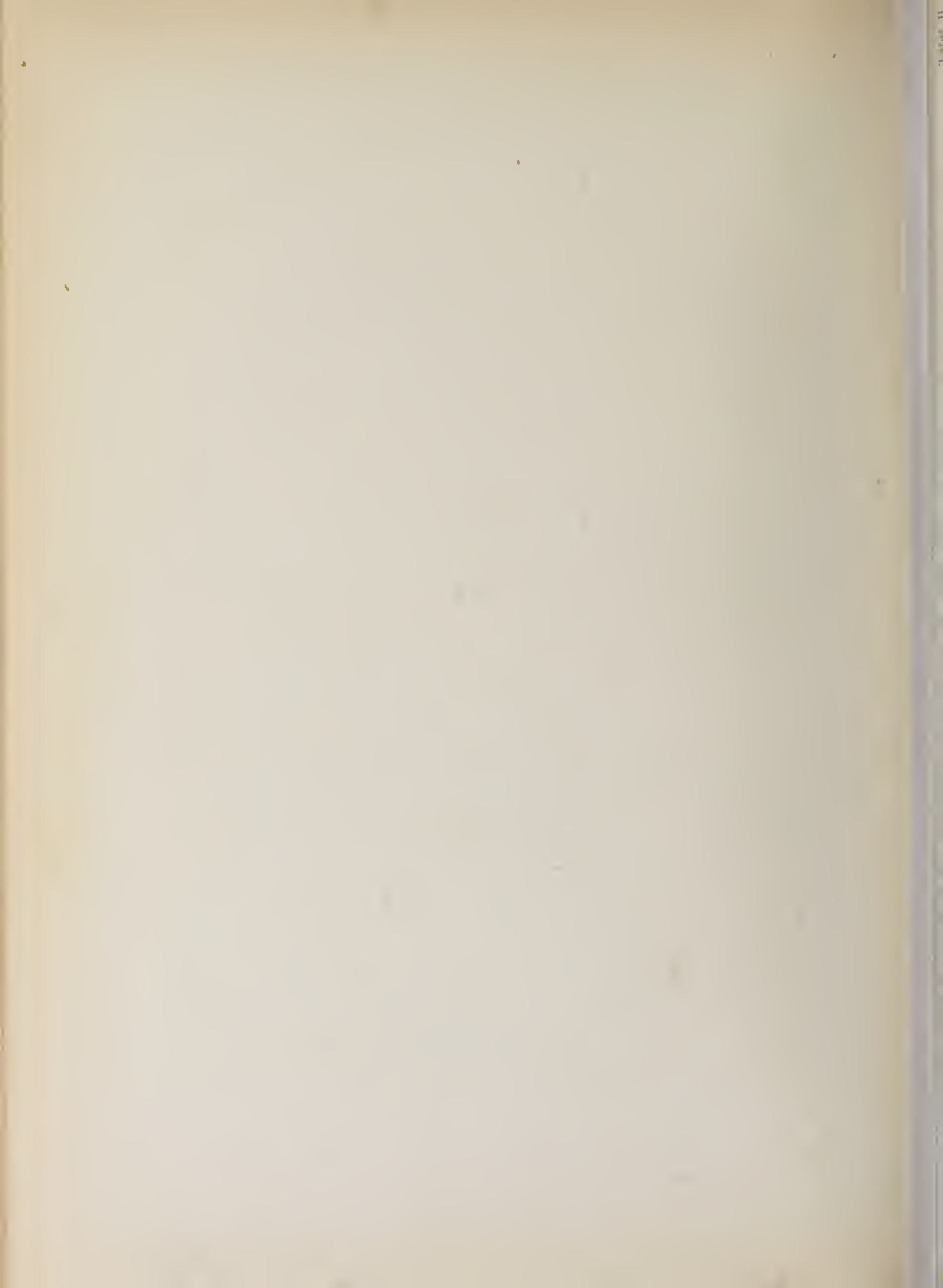
Wien:

„Bild eines Mannes". 53×43. Hofmuseum. (Bulletin des Commissions.) Tom. 7, p. 228.



V.-A. Bruckmann, München.

SPEISUNG DER FÜNFTAUSEND
Braunschweig Museum





SPEISUNG DER FÜNFTAUSEND (Detail)
Braunschweig Museum


Tafel III



V.-A. Bruckmann, München

SPEISUNG DER FÜNFTAUSEND (Detail)
Braunschweig Museum





V.-A. Bruckmann, München

SPEISUNG DER FÜNFTAUSEND (Detail)
Braunschweig Museum





V.-A. Bruckmann, München

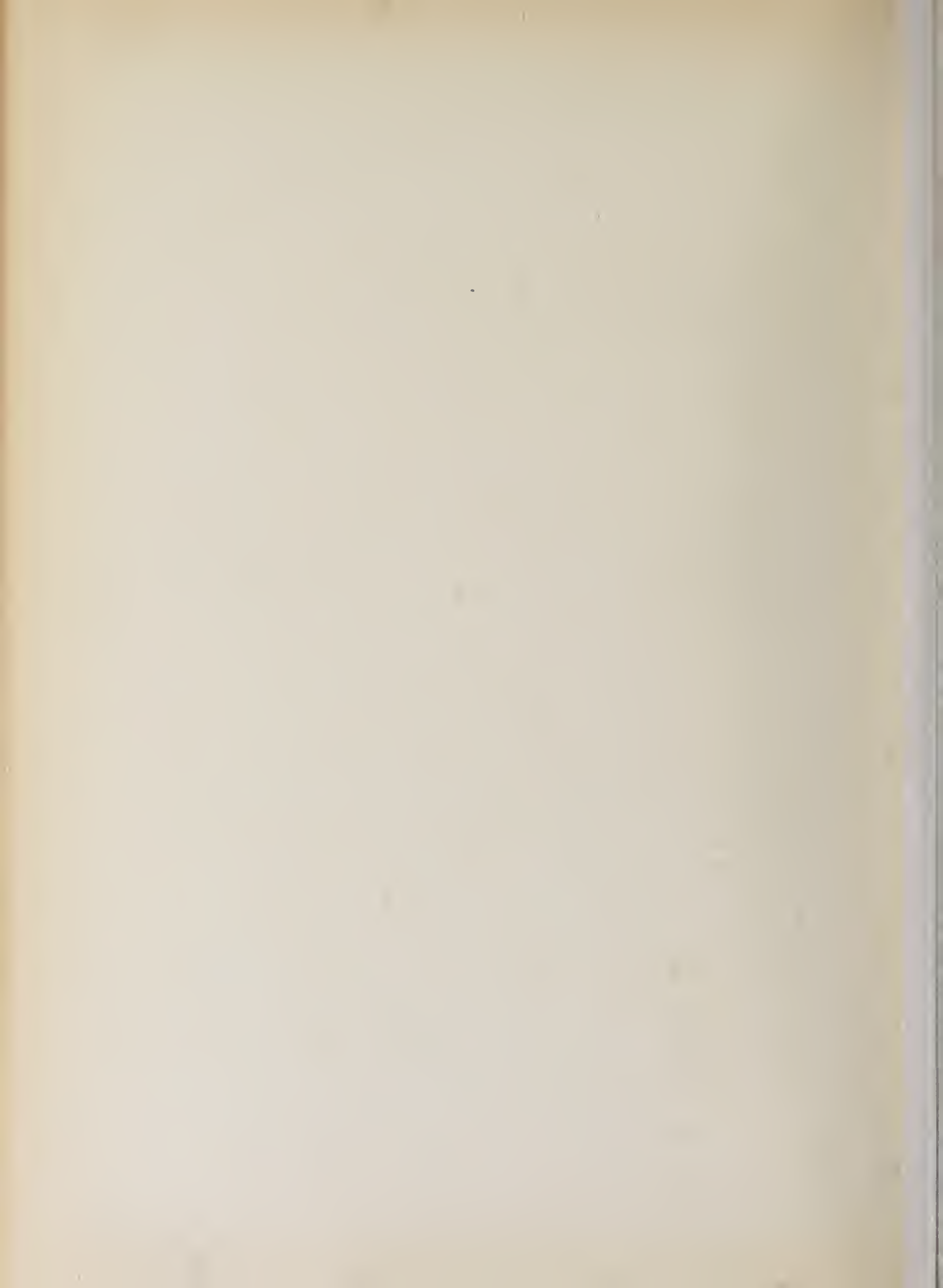
SPEISUNG DER FÜNFTAUSEND (Detail)
Braunschweig Museum





V.-A. Bruckmann, München

ECCE HOMO
Amsterdam Rijks Museum





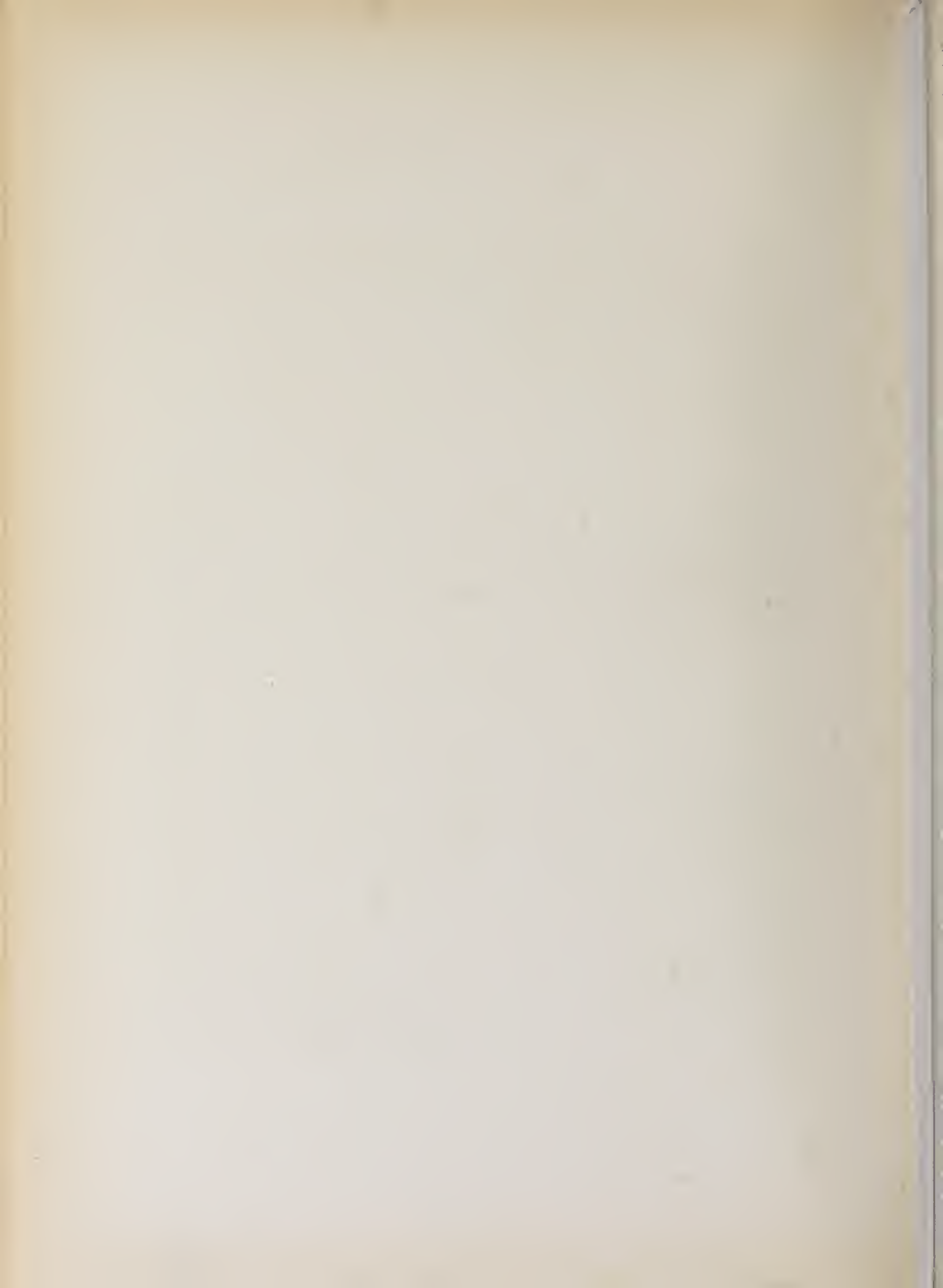
Privat-Aufnahme

ECCE HOMO
Rom Sammlung Ricci
(Versteigerung bei Jandolo u. Tavazzi, Rom 1907)





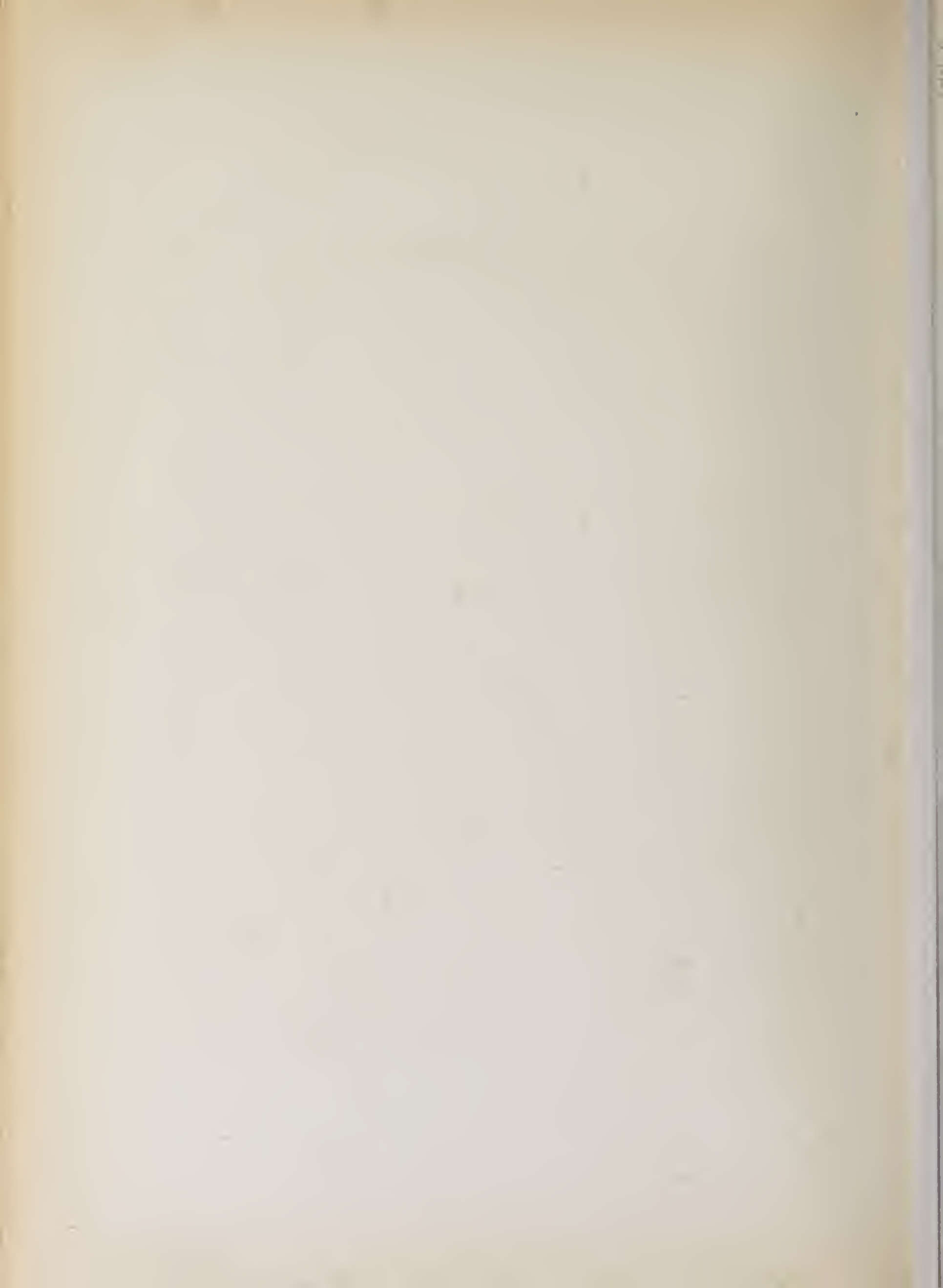
DER KREUZESWEG
Wien K. K. Akademie





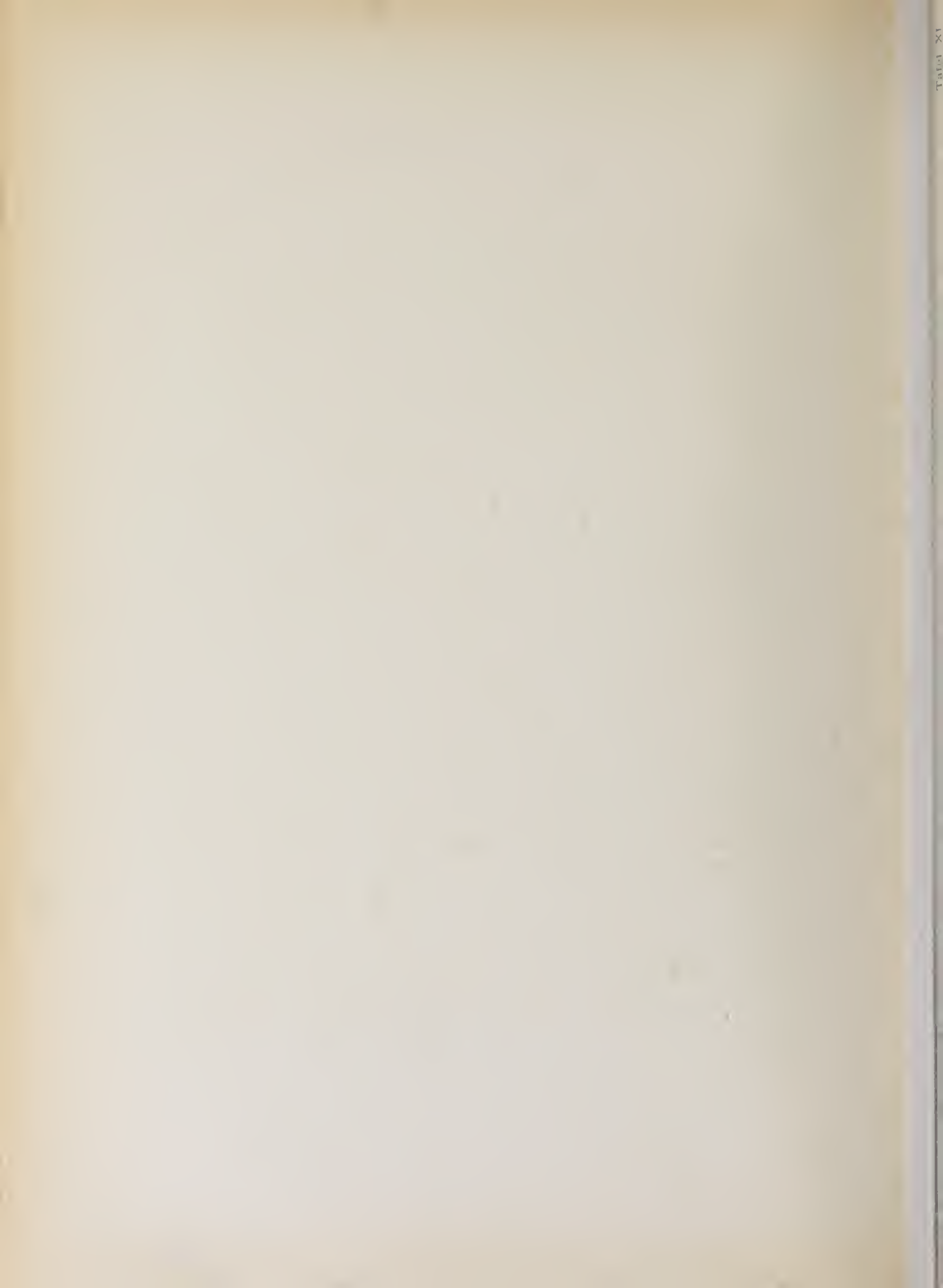
Privat-Aufnahme

DER KREUZESWEG
Paris Louvre





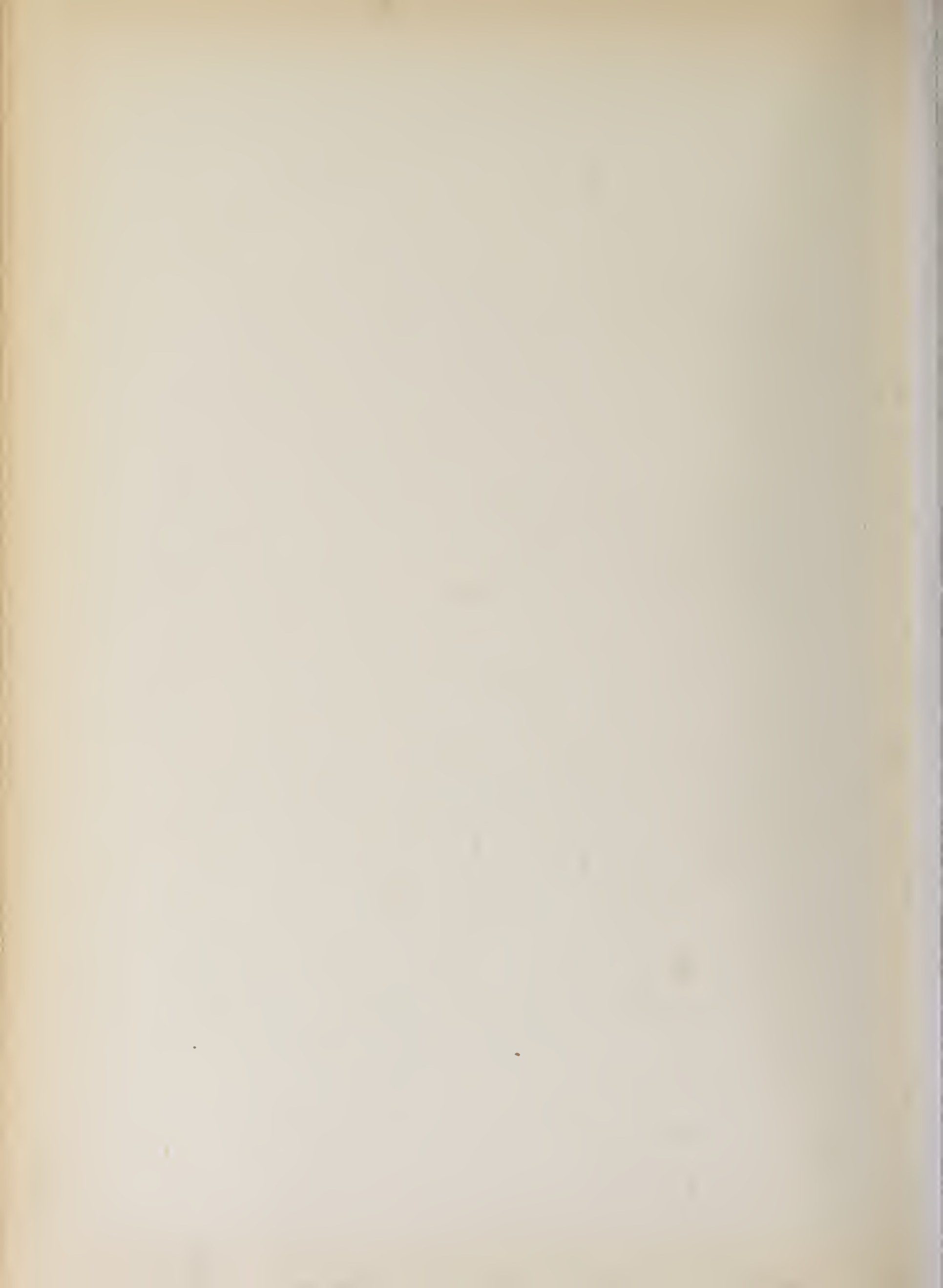
EINZUG CHRISTI NACH JERUSALEM
Stuttgart Museum





Privat-Aufnahme

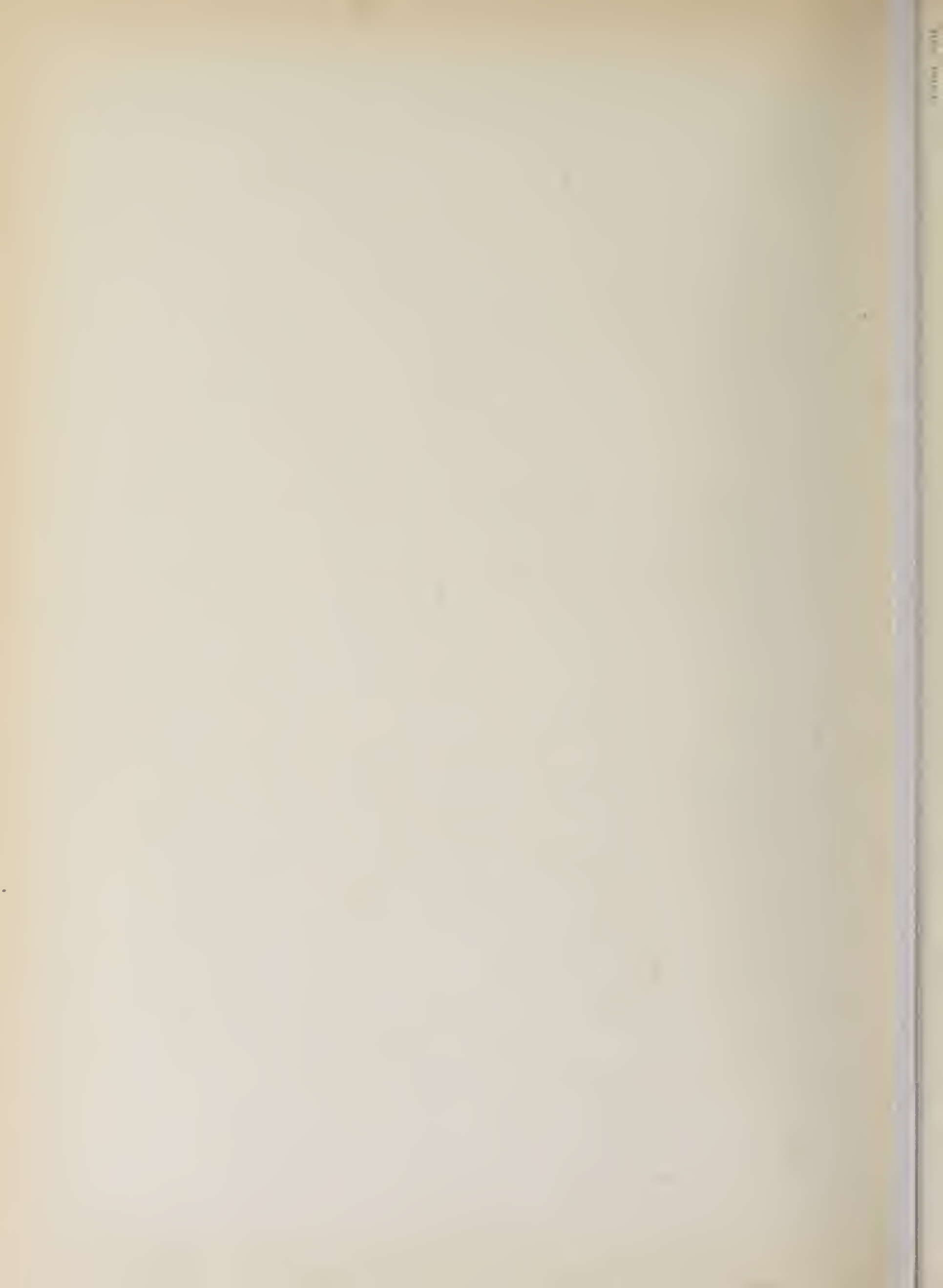
EINZUG CHRISTI NACH JERUSALEM
Weimar Sammlung Graefe





Privat-Aufnahme

EINZUG CHRISTI NACH JERUSALEM (Detail)
Weimar Sammlung Graefe



a



Privat-Aufnahme

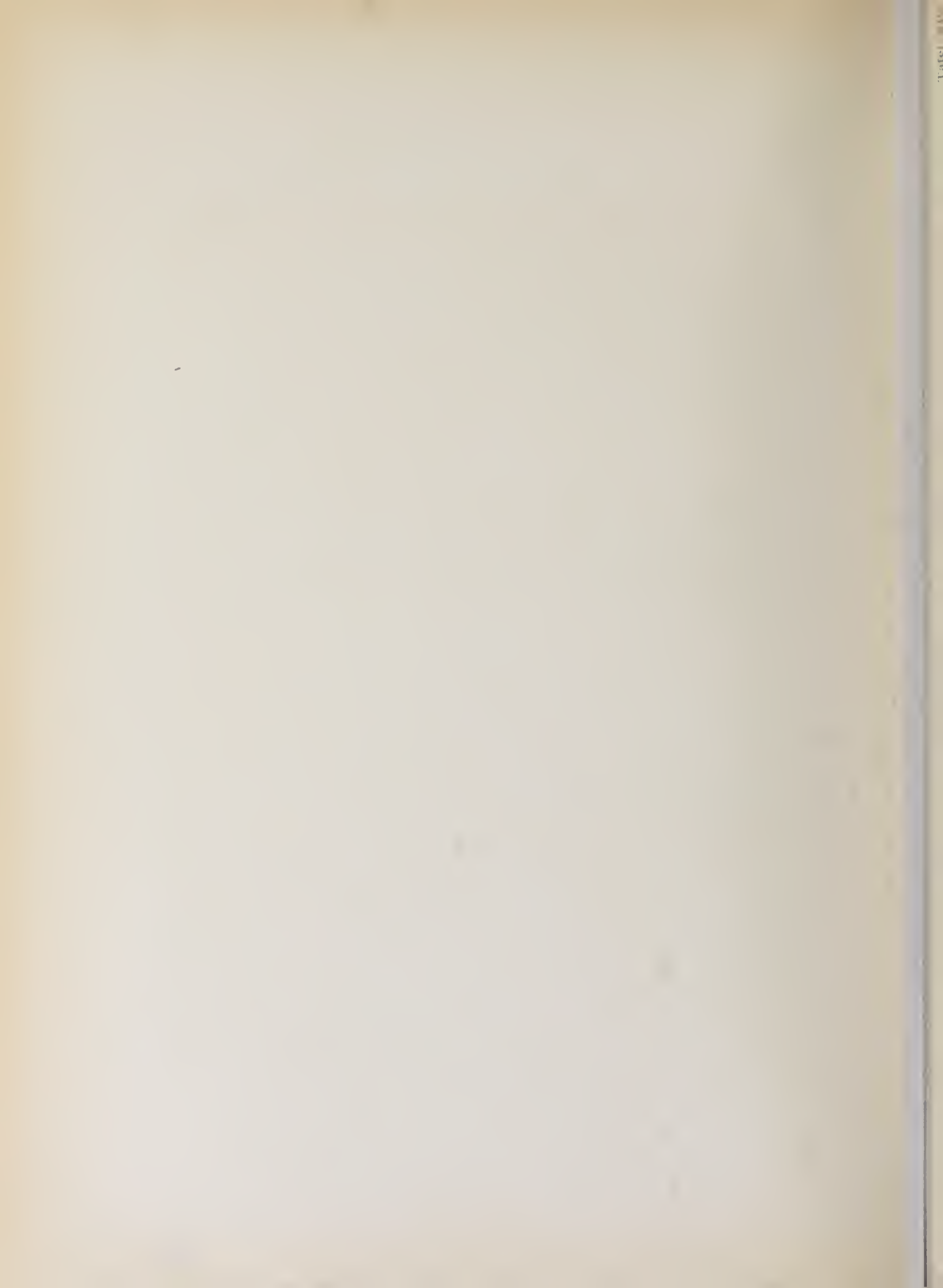
ISAAC'S OPFER
Paris Louvre

b



Privat-Aufnahme

CHRISTUS UND DIE SÜNDERIN (Fragment)
Berlin Sammlung Friedlaender





JUDA UND THAMAR
Braunschweig Museum



a



V.-A. Bruckmann, München

CHRISTUS IN EMMAUS
London Davis-Collection

b

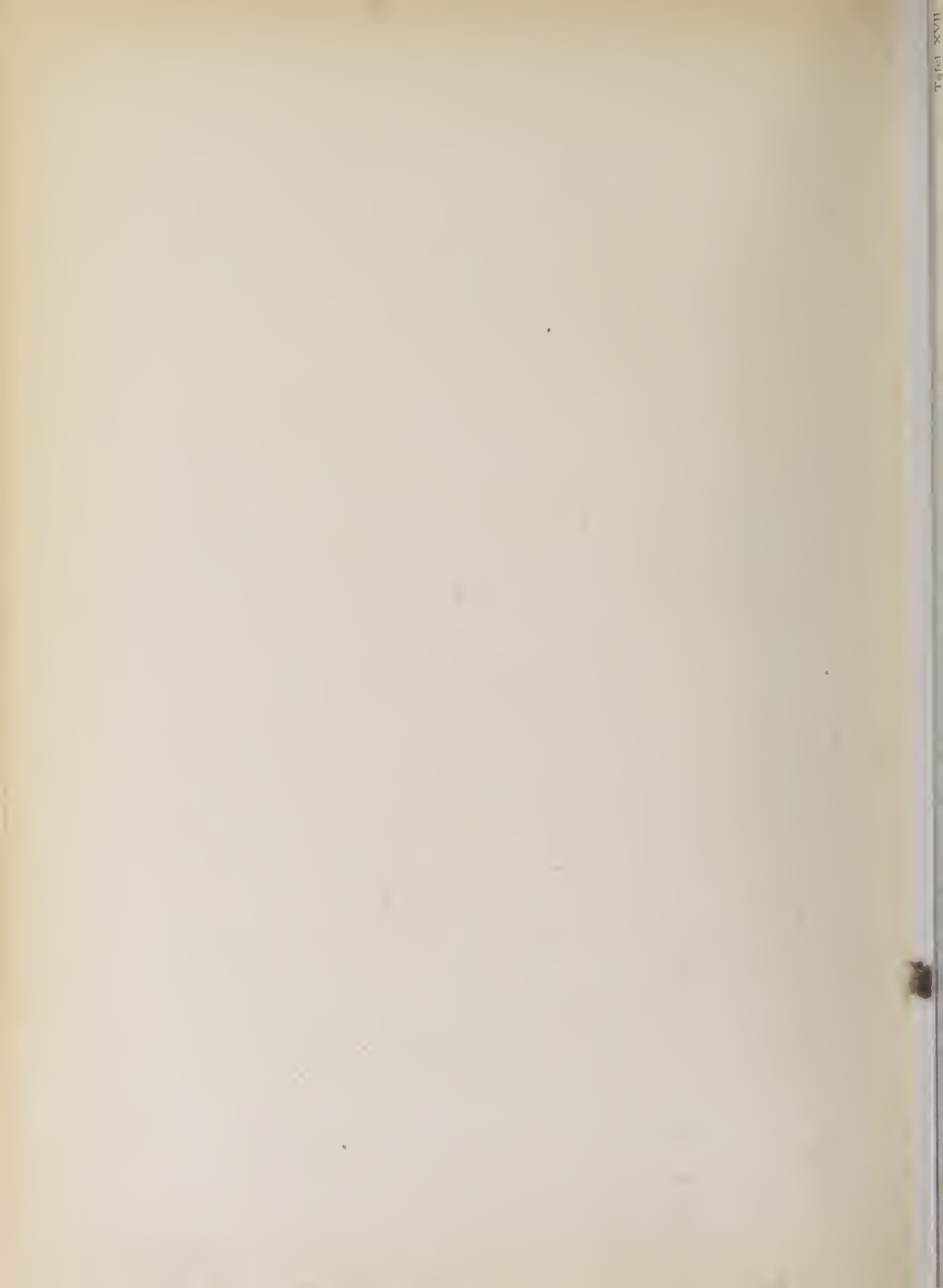
Alinari fot.

CHRISTUS IN EMMAUS
Rom Vatican
(Galleria degli arazzi)





BORDELL-SCENE
Frankfurt a. M. Städelsche Gallerie





V.-A. Bruckmann, München

BORDELL-SCENE
Karlsruhe Museum





GOLDWÄGERIN
Berlin Kaiser Friedrich-Museum



a



Privat-Aufnahme

HEILIGE FAMILIE
Köln Museum

b

V.-A. Bruckmann, München.

HEILIGE FAMILIE
München Alte Pinakothek



a



Privat-Aufnahme

SCHMERZENSMANN
Linz Museum

b

Privat-Aufnahme

DER HEILIGE HIERONIMUS
St. Petersburg Ermitage





Privat-Aufnahme

DER HEILIGE HIERONIMUS
Salzburg Museum





Privat-Aufnahme

DIE TOBIAS-LEGENDE
Paris Louvre





Privat-Aufnahme

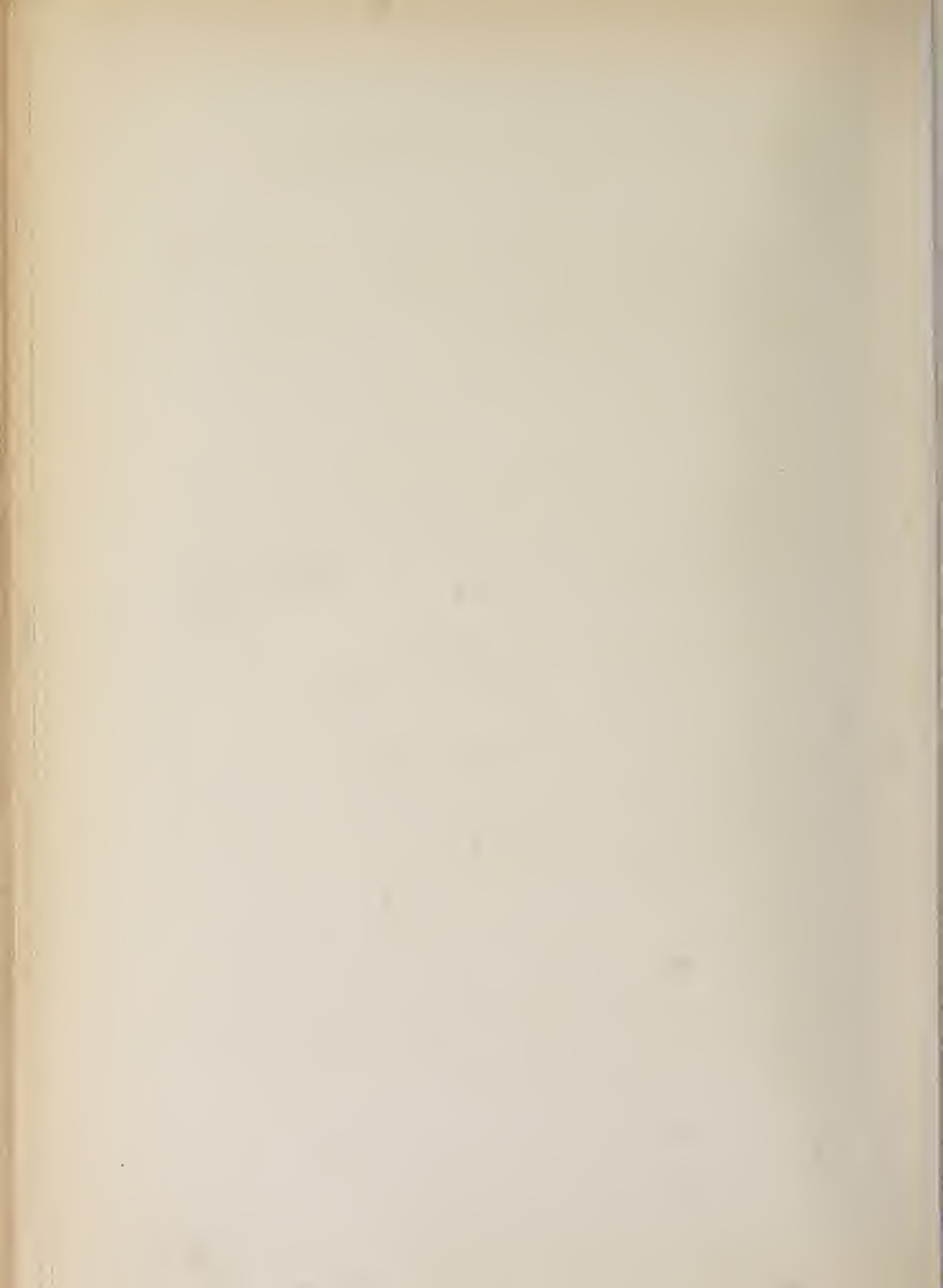
DIE STEINOPERATION
Madrid Prado





Privat-Aufnahme

DAS OPFER ABRAHAMS
Nürnberg Germanisches Museum



KUNSTGESCHICHTLICHE MONOGRAPHIEN.

BAND I.

A. HAUPT, PETER FLETTNER, DER ERSTE MEISTER DES OTTO-HEINRICHSBAUS ZU HEIDELBERG.

Mit Unterstützung des Großherzoglich Badischen Ministeriums der Justiz, des Kultus und des Unterrichts herausgegeben. Gr.-8°. 99 Seiten Text mit 33 Abbildungen in demselben und 15 Tafeln. Leipzig 1904. Eleg. kart. Preis 8 Mark.

Die neue Studie des Verfassers, der sich schon seit längerer Zeit mit den Bauwerken Heidelbergs und ihrer Geschichte beschäftigt und bereits vor einigen Jahren mit einem der wichtigsten Werke über den Otto-Heinrichsbau hervortrat, hat die Aufgabe, die Möglichkeit der Beteiligung Flettners am ersten Entwurfe der Fassade dieses vielumstrittenen herrlichen Denkmals deutscher Profanarchitektur nachzuweisen. Das aktuelle Werk verdankt seine Entstehung dem warmen Interesse S. K. H. des Großherzogs von Baden und gewinnt hauptsächlich an Bedeutung durch seine zwingende Beweisführung in Gestalt einer Kette von Vergleichen nachgewiesenermaßen Flettnerscher Originalarbeiten an Baudenkmälern verschiedener Länder mit der Ornamentik und dem skulpturellen Schmucke des Heidelberger Schlosses. Das Buch ist ein weiterer schätzenswerter Beitrag zur Lichtung des bisher undurchdringlichen Dunkels, das über der Geschichte der künstlerischen Entstehung des Otto-Heinrichsbaus lagerte und wird als solcher von Kunsthistorikern und Architekten, Architektursammlungen und Bibliotheken, technischen Hochschulen und Kunstakademien und nicht zuletzt auch von einem kunstliebenden Publikum lebhaft begrüßt werden.

BAND II.

R. BURCKHARDT, CIMA DA CONEGLIANO.

Ein venezianischer Maler des Übergangs vom Quattrocento zum Cinquecento. Ein Beitrag zur Geschichte Venedigs. Gr.-8°. 144 Seiten Text mit 31 Abbildungen in demselben. Leipzig 1905. Eleg. kart. Preis 12 Mk.

Wer Venedigs Kunst liebt, wen der Übergang von der herb archaischen Kunst zur hoch klassischen fesselt, der findet in diesem dem schlichten Maler Cima da Conegliano gewidmeten Versuch reiche Anregung und edlen Genuß, denn auch dieser bis jetzt noch wenig bekannte Künstler hat viel zum Werden der großen Kunst beigetragen.

Die Bedeutung des Künstlers konnte erst gewürdigt werden, nachdem alle wichtigen Bilder persönlich studiert waren, nachdem versucht worden war, durch archivarische Forschungen und Stilkritik sie chronologisch einzureihen.

Es ist ein ganz neues Bild des venezianischen Malers, dieser liebenswürdigen heiteren Künstlernatur, entstanden, das dem Forscher und dem Kunstfreunde dadurch, daß dem Buche von allen wichtigen Bildern des Künstlers gute Abbildungen beigegeben sind, besonders willkommen sein wird.

Im Stil ist erstrebt, einfach und schlicht, aber wahr und warm das wiederzugeben, was dem Verfasser bei seinen Studien über Cima zum Erlebnis geworden; dieses immer Höherstreben eines großen Künstlers in einer wunderbar fruchtbaren Zeit.

BAND III.

ERNST HEIDRICH, GESCHICHTE DES DÜRERSCHEN MARIENBILDES.

Gr.-8. XIV, 209 Seiten Text mit 26 Abbildungen in denselben. Leipzig 1906. Eleg. kart. Preis 11 Mk.

Das Buch gibt zunächst einen wertvollen Beitrag zur genaueren Kenntnis der Kunst Albrecht Dürers, indem es die eine inhaltlich und formal bestimmte Linie des Dürerschen Schaffens im Zusammenhange ihrer Entwicklung verfolgt: eine Geschichte des Dürerschen Marienbildes nicht im Sinne einer bloßen Aufreihung der einzelnen Mariendarstellungen, sondern im Sinne einer in sich geschlossenen und mit der Gesamtentwicklung Dürers zusammenhängenden notwendigen Folge. An zweiter Stelle erscheint das Buch als ein Ausschnitt aus einer Geschichte der religiösen Themata in der deutschen Kunst der Reformationszeit. Die Abbildungen geben 25 der schönsten und für die Entwicklung wichtigsten Zeichnungen und außerdem die Reproduktion eines bisher nicht beachteten Gemäldes, das als treue Kopie eines verlorenen Dürerschen Sippenbildes von 1508 bis 1509 erwiesen wird.

BAND IV.

ERNST STEINMANN, DAS GEHEIMNIS DER MEDICI-GRÄBER MICHEL ANGELOS.

Groß-Oktav. 128 Seiten Text mit 33 in Doppeltonfarbe gedruckten Abbildungen in demselben und 15 Tafeln, davon 10 in Duplex-Autotypie. Leipzig 1907. In eleg. Leinwandband. Preis 12 Mark.

Die Medici-Denkmäler von San Lorenzo boten von jeher Anlaß zu besonderen Betrachtungen. Sie schienen von allen Rätseln in der Kunst Buonarrotis das unbegreiflichste zu sein. Die endgültige Lösung des Problems darf daher das allgemeinste Interesse beanspruchen. Die Erfahrungen einer etwa zehnjährigen Tätigkeit und Beschäftigung mit Michelangelo legte der als Herausgeber des Sixtina-Werkes bekannte Verfasser in dem Buche in einer Form nieder, die als Verbindung höchster dichterischer Kunst mit vollkommenstem Wissen alles dessen, was alte und neue Forschung über den Künstler ergeben hat, bezeichnet werden kann.

Auf die Ausstattung des Bandes, der auch in den Abbildungen mancherlei Unediertes und außerdem einige neue Beiträge zum Problem der Flußgötter Michelangelos bringt, wurde die größte Sorgfalt verwendet.

BAND V.

HANS BÖRGER, GRABDENKMÄLER IM MAINGEBIET vom Anfang des XIV. Jahrhunderts bis zum Eintritt der Renaissance.

Groß-Oktav. 78 Seiten Text und 33 Abbildungen auf 28 Tafeln. Leipzig 1907. In elegantem Leinwandband. Preis 12 Mark.

Eine der wichtigsten Aufgaben der mittelalterlichen Kunst stellte das Grabdenkmal. Die Forschung hat dieses Spezialgebiet bisher verhältnismäßig wenig gepflegt, und doch sollte man, ganz abgesehen von den hohen künstlerischen Leistungen dieser Grabplastik, sich längst allgemeiner auf ihre grundlegende Bedeutung für die Datierung anderer Skulpturen besonnen haben. Das vorliegende Werk behandelt ein besonders bemerkenswertes Gebiet, das Maintal mit den Domen zu Bamberg, Würzburg und Mainz und ihren großen Reihen von bischöflichen Grabdenkmälern. Auch die Hauptorte des Mainlaufes sind in die Untersuchung mit hineingezogen.

Die besten und interessantesten Grabdenkmäler des Maintales sind in der Publikation auf 28 Tafeln vorzüglich wiedergegeben.

BAND VI.

ANDREAS AUBERT, DIE MALERISCHE DEKORATION DER SAN FRANCESCO KIRCHE IN ASSISI. EIN BEITRAG ZUR LÖSUNG DER CIMABUE-FRAGE.

Groß-Oktav. 149 Seiten mit 80 Abbildungen auf 69 Lichtdrucktafeln; davon eine farbig. Leipzig 1907. In elegantem Leinwandband. Preis 36 Mark.

CIMABUE gilt heute für eine gewisse Richtung der modernen Kunstkritik, die immer mehr Anhänger findet, als ein Name ohne kunsthistorische Bedeutung. Hand in Hand mit dieser Unterschätzung des Meisters geht eine Vernachlässigung seiner von der Zeit schon stark mitgenommenen Werke, die langsam dem Verfall entgegengehen. Die Reste jener vorgiottesken Kunstepoche zeigen auch in ihrem traurig verwüsteten Zustande eine monumentale Größe und dekorative Werte, die sich mit Giottos Kunst wohl messen können, ja die Voraussetzung Giottos bilden. Von einer tiefen Bewunderung für die Kunst Cimabues getrieben, hielt es der Verfasser an der Zeit, nach jahrelangen ernsten Studien, das Cimabue-Problem von neuem aufzunehmen und dem Meister den ihm gebührenden Platz als Grundstein der italienischen Malerei zurückzugeben.

Der Wert der Publikation wird dadurch ganz besonders erhöht, daß darin auf nicht weniger als 69 Lichtdrucktafeln, wovon 1 farbig, ein überaus reiches, bis jetzt meist unpubliziertes Bildermaterial aus der Zeit Cimabues und Giottos der Forschung zugänglich gemacht wird.

BAND VII.

HERMANN VOSS, DER URSPRUNG DES DONAUSTILES. EIN STÜCK ENTWICKLUNGSGESCHICHTE DEUTSCHER MALEREI.

Groß-Oktav. 223 Seiten Text mit 30 Abbildungen auf 16 Tafeln und im Text. Leipzig 1907. In elegantem Leinwandband. Preis 18 Mark.

Wie der Untertitel verrät, ist es die Absicht des Verfassers, einen Beitrag entwickelungsgeschichtlicher Art zur deutschen Malerei zu liefern. Gegenstand war ihm dabei die Kunstübung der oberdeutschen, besonders der bayerischen Lande seit etwa 1450; Zweck der Arbeit ist, zu zeigen, wie aus einheimischen und fremden Vorbedingungen zusammen die Kunst des „Donaustiles", also Altdorfers und seines Kreises in weiterem Sinne, sich entfaltet hat. Von besonderem Interesse war die höchst eigenartige und überraschend bedeutende Persönlichkeit des Wolf Huber von Passau, dessen malerische Tätigkeit im ersten Teil der Arbeit erstmals zusammengestellt und gewürdigt wird. Während dann der zweite Teil den Kern der Untersuchung aufnimmt, wird im dritten der Aufbau der Elemente versucht, die den künstlerischen und geistigen Charakter des Donaustiles im Ganzen bedingen. Neben den so angedeuteten Hauptlinien des Buches findet sich eine größere Zahl von Nebenlinien eingezeichnet, die zur Erhellung einzelner kritischer Fragen bestimmt sind, zwei von ihnen bilden kleine Abhandlungen für sich und sind als Exkurse ans Ende gestellt.

BAND VIII.

OTTO HOERTH, DAS ABENDMAHL DES LEONARDO DA VINCI. EIN BEITRAG ZUR FRAGE SEINER KÜNSTLERISCHEN REKONSTRUKTION.

Groß-Oktav. 250 Seiten Text und 25 Abbildungen auf 23 Lichtdrucktafeln. Leipzig 1907. In elegantem Leinwandband. Preis 20 Mark.

In dem Abendmahl des Leonardo da Vinci verkörpert sich schlechtweg unsere Vorstellung von dem letzten Passahmahl Christi. Zu dieser Bedeutung des Werkes aber steht in innerem Widerspruch der ruinöse Zustand des Originals in S. Maria delle Grazie sowie auch der Umstand, daß mittelmäßigen Nachbildungen bisher die Vermittlerrolle überlassen bleiben mußte. Da das Original aus Pietätsgründen nur konserviert, niemals restauriert oder gar ergänzt werden darf, so läßt sich jener Widerspruch nur durch Erstellung einer den ursprünglichen Zustand des Originals wiedergebenden Kopie beheben, die jedoch eine vollständige und genaue Kenntnis der Komposition voraussetzt. Die Hauptaufgabe, die die vorliegende Publikation sich stellte, war demgemäß, das Werk Leonardos zu erkennen. Die Untersuchungen des zweiten und dritten und eines Teils des vierten Kapitels sind diesem Zweck gewidmet: dann erst konnte das zur Schaffung einer Musterkopie brauchbare Material, soweit es der heutigen Forschung zugänglich ist, nachgewiesen werden.

BAND IX.

JOHANNES SIEVERS, PIETER AERTSEN. EIN BEITRAG ZUR GESCHICHTE DER NIEDERLÄNDISCHEN KUNST IM XVI. JAHRHUNDERT.

Groß-Oktav. 148 Seiten Text und 35 Abbildungen auf 32 Lichtdrucktafeln. Leipzig 1908. In elegantem Ganzleinenband. Preis 18 Mark.

Pieter Aertsen, den wir heute fast nur als Genre- und Stillebenmaler kennen, hat um die Mitte des XVI. Jahrhunderts in den Niederlanden, insbesondere in seiner Vaterstadt Amsterdam, auch als Maler religiöser Kompositionen u. a. großer Altarwerke, die meist im Bildersturm zu Grunde gingen, und als Porträtist außerordentlichen Ruf genossen, wie uns die zahlreichen Bestellungen für die Hauptkirchen der Stadt und für deren erste Bürger beweisen. Es ist dem Verfasser gelungen, Fragmente von Altarbildern und vollständig erhaltene Gemälde biblischen Inhalts wieder aufzufinden; ebenso wird die Bedeutung Aertsens als eines der ersten Vertreter einer rein genrehaften Richtung durch die Erweiterung seiner bisher bekannten Arbeiten um verschiedene entwicklungsgeschichtlich wichtige Stücke zum ersten Male klar. Für die Kenntnis der niederländischen Kunst des XVI. Jahrhunderts, die von der Forschung bisher arg vernachlässigt wurde, ist Aertsen um so wichtiger, als er zu den wenigen Künstlern gehört, die trotz der italienisierenden Moderichtung ihrer Zeit, an ihrem national-niederländischen Wesen festhielten.

BAND X.

AUGUST L. MAYER, JUSEPE DE RIBERA (LO SPAGNOLETTO).

Groß-Oktav. 196 Seiten Text und 59 Abbildungen auf 43 Lichtdrucktafeln. Leipzig 1908. In elegantem Ganzleinenband. Preis 24 Mark.

In der Geschichte der spanischen Malerei des Seicento stand bisher die Sevillaner Schule mit ihrem Dreigestirn Velasquez, Murillo, Zurbaran fast ausschließlich im Vordergrund des Interesses. Ihr wird hier zum ersten Male die Valenzianer Schule gegenübergestellt in ihren Hauptvertretern Ribalta und Ribera.

Wenn auch Ribera, „der kleine Spanier", die größte Zeit seines Lebens in Italien verbracht hat, so ist er doch seinem innersten Wesen nach stets ein Valencianer, ein Schüler Ribaltas geblieben.

Das einleitende Kapitel der Monographie gibt eine kurz gefaßte Schilderung des Lebensganges und der künstlerischen Entwicklung Riberas. Das zweite ist seinem Lehrer Ribalta gewidmet. Der Hauptteil behandelt in drei Abschnitten die Werke Riberas; das vierte Kapitel schließlich enthält eine zusammenfassende Würdigung seiner Kunst, beschäftigt sich mit seiner Schule und berichtet von dem Einfluß, den der als Maler wie als Peintregraveur gleichbedeutende Meister auf die italienische und spanische Kunst ausgeübt hat.

Ein umfangreicher Katalog der Originalgemälde, Kopien, Schulbilder, Nachahmungen und Handzeichnungen beschließt die reichillustrierte Monographie.

BAND XI.

CURT GLASER, HANS HOLBEIN DER ÄLTERE.

Groß-Oktav. 219 Seiten Text und 69 Abbildungen auf 48 Lichtdrucktafeln. Leipzig 1908. In elegantem Ganzleinenband. Preis 20 Mark.

Hans Holbein der Ältere ist eine der interessantesten Künstlerpersönlichkeiten der Zeit des Übergangs aus der Gotik in die Renaissance. Beweglicher und anpassungsfähiger als die zäheren Franken, gelingt ihm leichter der Schritt aus der altertümlichen schwäbischen Art in den neuen Stil, und in dem besonderen Gebiet des Porträts, auf das ihn persönliche Neigung und Begabung hinweisen, findet er seinen Weg in die neue Zeit. Holbein gehörte nicht zu den führenden Geistern seiner Epoche. Aber er war Maler durch und durch und hinterließ eine stattliche Reihe von Werken, unter denen einige zum schönsten gehören, was deutscher Kunst zu schaffen beschieden war.

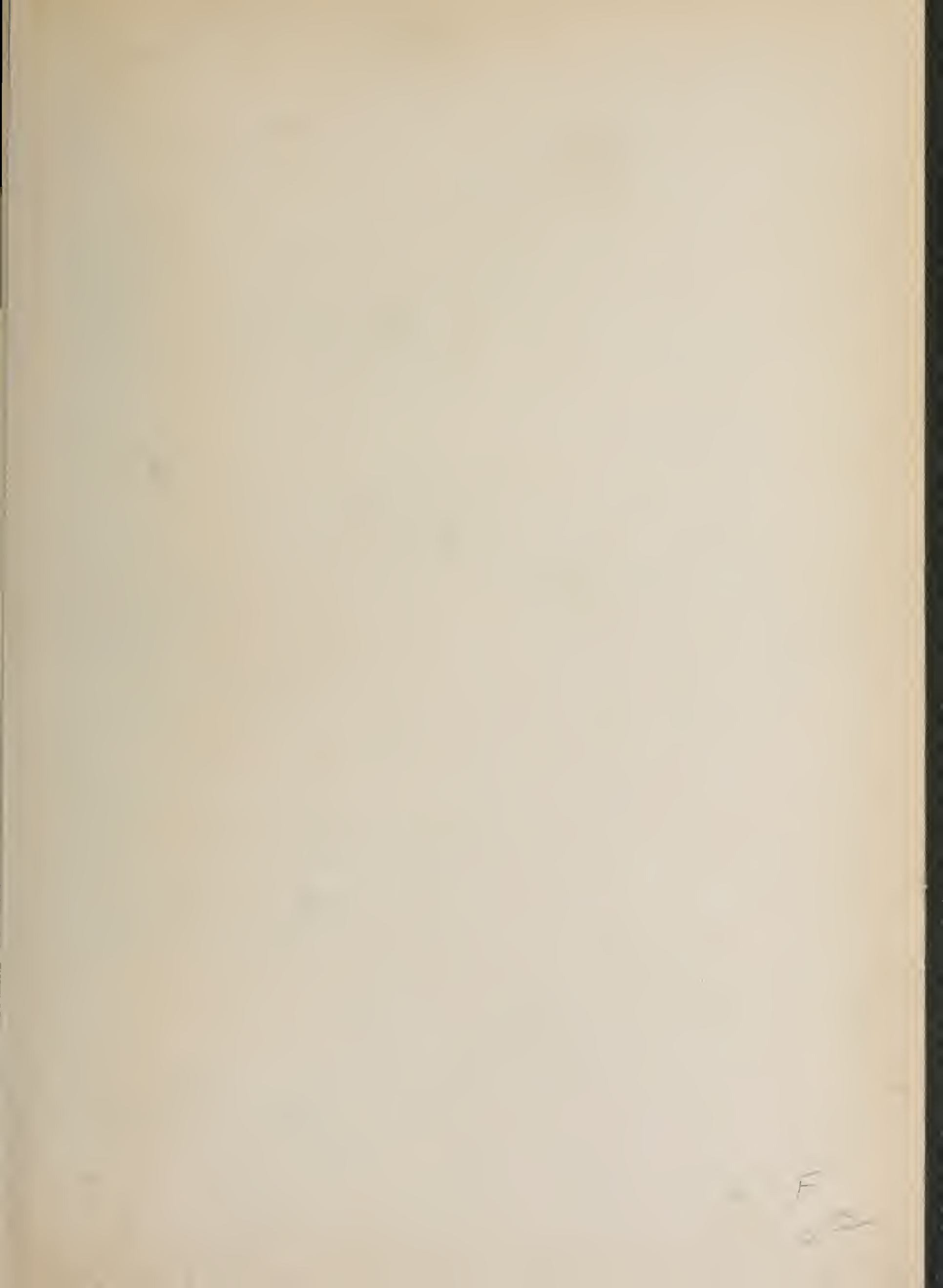
Der Verfasser entwirft ein Bild vom Werden und Wesen des Meisters. In einem ersten Teile werden die einzelnen Werke in der Reihenfolge ihrer Entstehung stilkritisch gewürdigt, in einem zweiten auf Grund dieser Untersuchungen eine Darstellung der Entwicklung des Künstlers gegeben. Besondere Fragen, wie die nach dem Verhältnis zu Meckenem, der nach Vorlagen Holbein gestochen hat, und das Problem der Mitarbeiterschaft des Bruders Sigmund werden im Anhang gesondert behandelt. Ein Verzeichnis der sämtlichen Handzeichnungen, unter denen namentlich die stattliche Zahl der Porträtstudien hervorragt, beschließt die Monographie, die auch in ihrem reichhaltigen Illustrationsmaterial einen vollständigen Überblick über das Lebenswerk Holbeins gewährt.

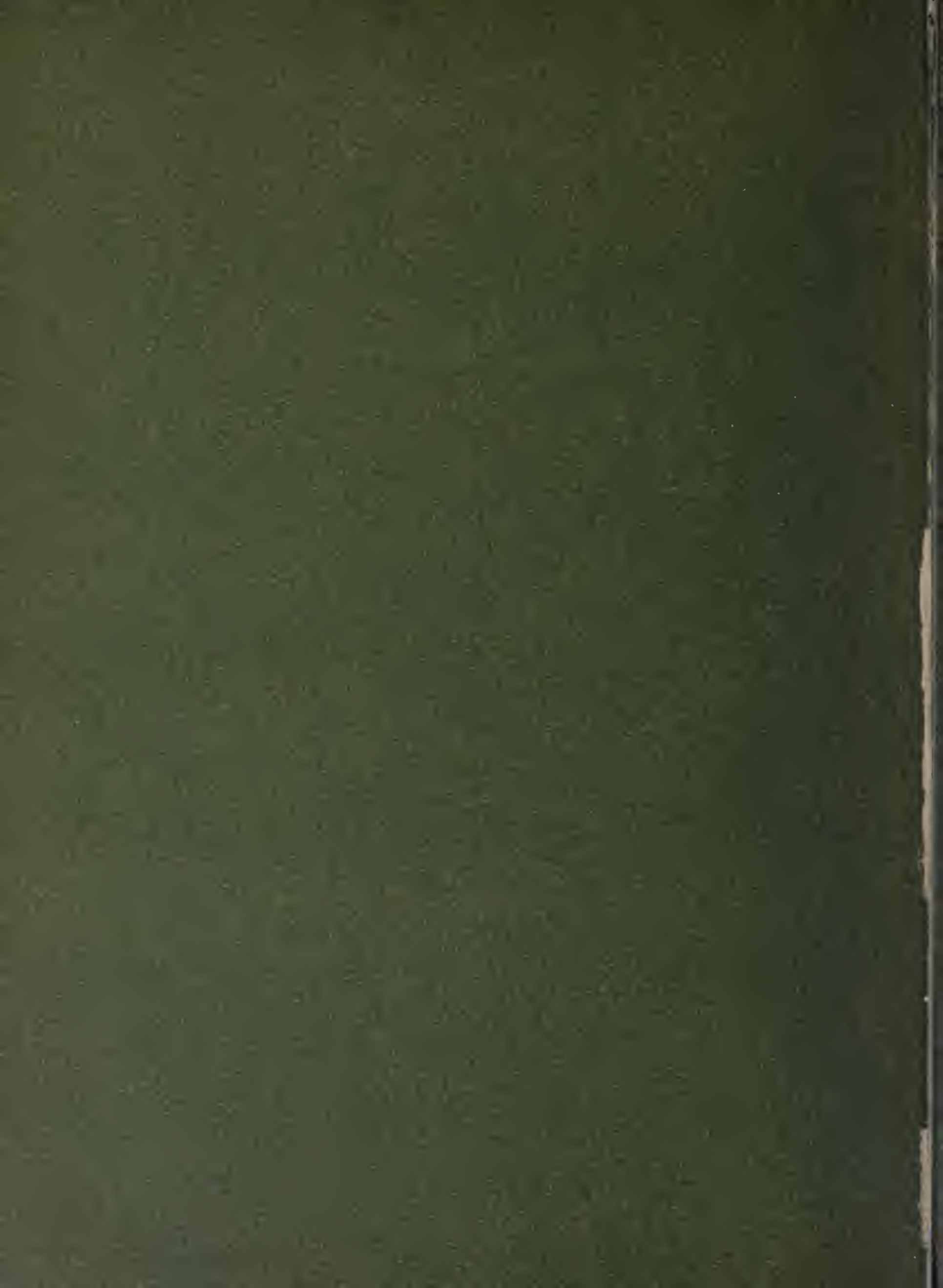
BAND XII.

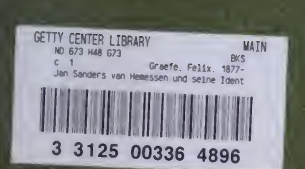
OTTO FISCHER, DIE ALTDEUTSCHE MALEREI IN SALZBURG

Groß-Oktav. 225 Seiten Text und 35 Abbildungen auf 25 Lichtdrucktafeln. Leipzig 1909. In elegantem Ganzleinenband. Preis 18 Mark.

Nachdem in der Einleitung alles Erwähnung fand, was sich mit Sicherheit über die Maler selbst und ihre Tätigkeit ermitteln ließ, werden in dem historischen Hauptteil die erhaltenen Gemälde und Altarwerke salzburgischer Entstehung behandelt, wobei eine Anzahl von Künstlerpersönlichkeiten, eine Reihe von Künstlergruppen und ihre Verknüpfungen untereinander untersucht und festgestellt werden. Der Meister des Pähler Altars, Konrad Laib, Rueland Frueauf, Gordian Guckh sind Maler von Rang; neben den letztgenannten werden der Meister von Altmühldorf, Georg Stäber, Meister Wenzel, der Meister von Reichenhall u. a. hier zum erstenmal in die Kunstgeschichte eingeführt.






GETTY CENTER LIBRARY
MAIN
ND 673 H48 G73
BKS
c 1
Graefe, Felix, 1877-
Jan Sanders van Hemessen und seine Ident
3 3125 00336 4896

